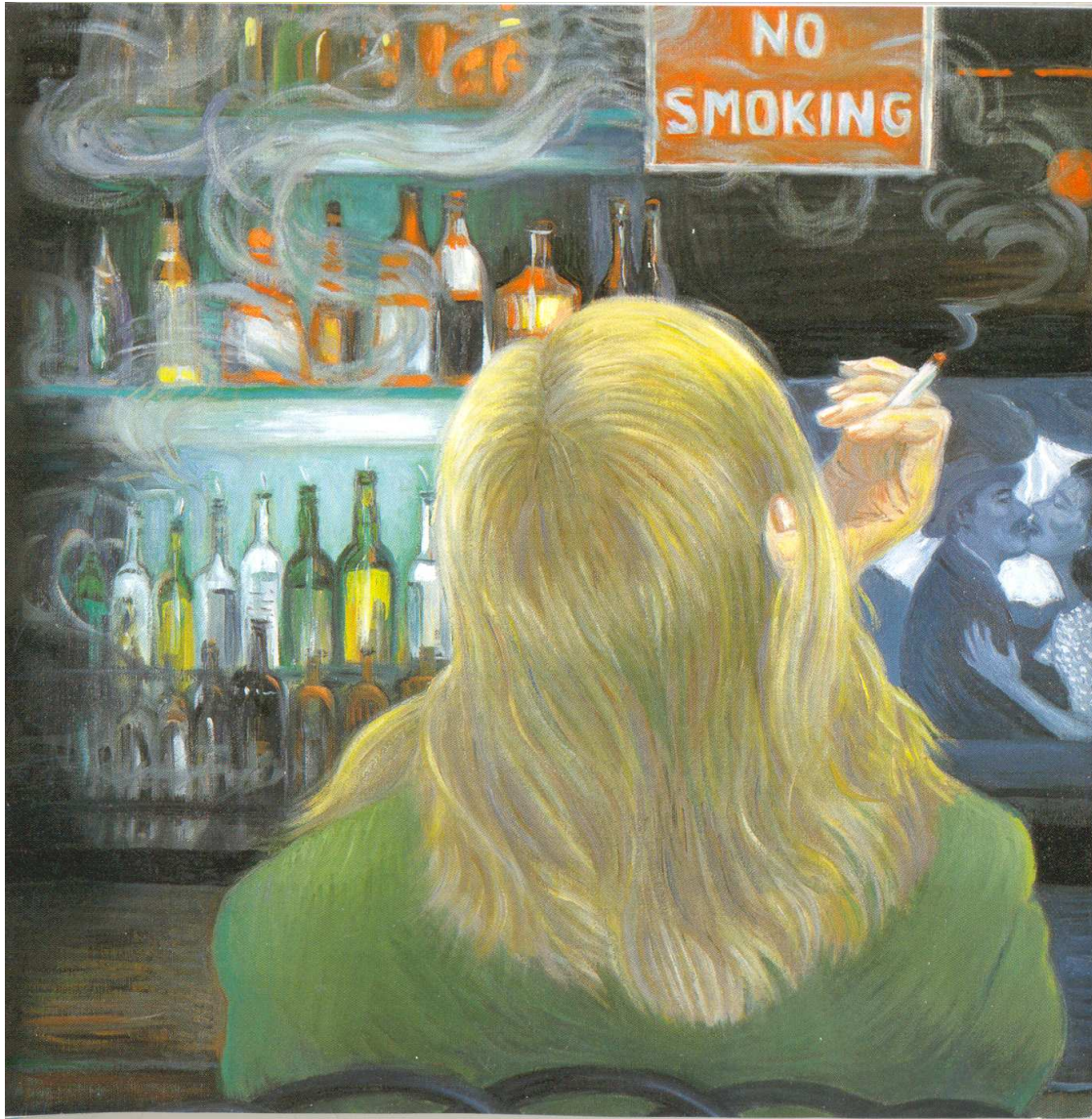


“I am on a lonely road and I am travelling...”

En studie i Joni Mitchells musikk



Av Monica Tangen
Hovedoppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Våren 2006

INNHold

Innhold.....	2
Forord.....	3
Del 1: Innledning.....	4
Biografi/musikalsk bakgrunn og karriere.....	6
Populærmusikalske problemer.....	13
Del 2: Musikken i stemmen.....	19
Stemmen bak.....	29
... og bakenfor stemmen.....	35
Autentisitet.....	44
Hippietid og flower-power.....	53
Sansen for plassen og California.....	65
Identitet og kjønn.....	73
“I am on a lonely road and I am travelling...”	81
Stemme og kjønn.....	94
Form og fraserings.....	97
Gitar, tonalitet og harmonikk.....	101
Frihet i bevegelse.....	105
”Travelogue”.....	107
Litteraturliste.....	112

Forord

Dette ble en lang tur, og når jeg nå endelig er framme ved målet, er det mange som fortjener en takk. Først og fremst en stor takk til min veileder Anne Danielsen, for hennes faglige innsikt, for alle konstruktive tilbakemeldinger, for positiv innstilling og for å ha latt veien bli til mens man går.

Tusen takk til Kathrine, Ina, Merete, Preben og Mikkel som alle tok sin del av korrekturlesningen. Takk til Marianne Natvig for konstruktiv kritikk.

Takk til familie og venner for all hjelp, støtte og oppmuntring.

Til sist går min takk til Kjetil. For mange ting, diskusjoner, notetranskripsjon og datahjelp. Men enda viktigere; takk for tålmodighet og for å ha vært der.

Longyearbyen 25.04.06

Monica Tangen

Del 1.

Innledning

Mitt første møte med Joni Mitchell fikk jeg på gymnaset da min tidligere sanglærer forsto at mine mindre entusiastiske og heseblesende forsøk på å synge Schuberts *lieder* ikke lå i mangel på musikalsk interesse, men i feil sjanger for egenutøving. En dag satte hun på en innspilling av Joni Mitchells versjon av jazzlåta ”Twisted”, og stemmen til Mitchell strømmet mot meg; sløyt, lekende, drivende, berettende og med en nær klang og stemme som bevegde seg oppover og nedover i skalaen på en for meg ny måte. En interesse for denne artisten var tent.

Fra det tidspunktet har Joni Mitchells musikk på ulike måter fulgt meg gjennom toner, ord og harmonier som til stadighet har grepet, overbevist og overrasket meg. Derfor vil jeg i min oppgave prøve å finne ut mer om hva det er som kjennetegner denne artisten. Etter mitt første møte med henne oppdaget jeg at ”Twisted” er en av få låter hun synger som hun ikke har skrevet selv, og at låtmaterialet hennes består av et mangfold som man aldri blir helt ferdig med å utforske. Gjennom en karriere på snart 40 år og gjennom bevegelser i mange forskjellige musikalske landskap, der hun har blitt betegnet som alt fra folk-sanger og singer/songwriter til en artist med ett ben i pop-, rock- og i jazzsjangeren, og gjerne hybrider av disse, har hun markert seg som sanger, musiker, låtskriver og poet.

Gjennom arbeidet med oppgaven var det til tider vanskelig å skulle velge hva jeg skulle skrive om fra denne store musikalske produksjonen, siden jeg stadig oppdaget nye sider av henne som artist, og siden de ulike albumene og hennes vedvarende musikalske utvikling stadig gav, og gir, ny mening og nye opplevelser. Til slutt gav svaret seg nettopp her. I tillegg til å finne ut mer om hva det er som kjennetegner tonespråket hennes, vil denne oppgaven handle om hvordan musikken til Joni Mitchell på ulike vis kan gi betydning, forståelse og mening.

Disse to overordnede spørsmålene vil gli inn i og over i hverandre, der jeg ser på hvordan musikken til Joni Mitchell fremstår og kan gi mening for lytteren, ikke bare gjennom isolerte musikalske strukturer, men også der historiske, kulturelle og sosiale prosesser spiller en rolle. De teoriene jeg benytter meg av har jeg først og fremst valgt med utgangspunkt i hva jeg synes har vært interessant, spennende og viktig. I sammenheng med dette har jeg hatt god nytte av å bruke to essayer av Roland Barthes, siden meningsaspektet er så sentralt i dem. Ut fra synet om at musikkens mening ikke bare er noe som ligger i de musikalske strukturene har Barthes' tverrfaglige tilnærming også vært nyttig når jeg prøver å sette analysene av musikken inn i en sosial, historisk og kulturell sammenheng.

I sammenheng med Barthes' essay "The Grain of the Voice" (1985) forsøker jeg å finne ut hva det er med Mitchells stemme som i så stor grad griper meg. Videre undersøker jeg i hvilken grad forståelse av artisten som person kan utgjøre musikalsk mening gjennom Barthes' essay "Forfatterens død" (1994). I sammenheng med og i forlengelsen av dette vil jeg komme inn på begreper om autenticitet som har vært sentrale i en populærmusikalsk sammenheng. Her ser jeg også på hvordan musikken kan gi uttrykk for en form for autenticitet knyttet til et gitt sted og /eller en bestemt ideologi.

Siden Mitchell er en kvinnelig musiker som har markert seg på mange områder - i en bransje der kvinner har vært i mindretall, har jeg også blitt interessert i hvordan hun kan tolkes i en kjønnskontekst. Kjønnskonvensjoner og oppfatninger om hva som er naturlig eller passende ut fra begreper om maskulinitet og femininitet er også noe som har nedfelt seg i musikkbransjen, der kvinner tradisjonelt sett har hatt problemer med å bli tatt på alvor på linje med menn. Jeg undersøker hvordan musikken til Joni Mitchell kan tolkes i en slik diskurs, der et sentralt spørsmål gjennom kapittelet er hvordan hun utfordrer eller går inn i konvensjoner. Jeg berører forskjellige teorier om kjønn og identitet, og en sentral kilde gjennom kapitlet er Susan McClarys bok *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991).

Musikkvalgene mine er hentet fra ulike innspillinger, men hovedvekten av låtmaterialet er fra albumet *Blue* (Reprise, 1971). Årsaken til dette er at *Blue* er et album jeg stadig vender tilbake til både som lytter og sanger, og valget av låter har også vært naturlig for meg i forbindelse med de temaene jeg snakker om.

Biografi og musikalsk bakgrunn¹

Joni Mitchell ble født 7. september 1943 i Fort McLeod i Alberta, Canada, og fikk navnet Roberta Joan Anderson. Etternavnet Mitchell beholdt hun etter skilsmissen fra sin første ektemann, Chuck Mitchell. Hun vokste opp som enebarn sammen med foreldrene Bill og Myrtle Anderson, og de slo seg etter hvert ned i byen Saskatoon i Saskatchewan.²

Som barn viste hun tidlig anlegg og interesse for tegning, maling og musikk. Foreldrene var musikkinteresserte, og hjemme lyttet de til musikk fra forskjellige sjangere. Sju år gammel begynte Joni å ta timer i piano, men sluttet da læreren skal ha vært lite åpen for hennes improviseringer. Den hyppige bruken av linjal i undervisningen skal visstnok også ha bidratt til den raskt dalende interessen. Hun var også i en periode med i et kirkekor, hvor hun sang sopran, først og fremst fordi ingen andre ville synge det. Det var etter en av disse øvelsene at Mitchell stadfester at hennes tid som røyker begynte, ni år gammel, noe som senere har preget både albumcover og stemme.³

Ni år gammel fikk hun polio og hadde et lengre sykeleie. Dette skal ha vært med på å utvikle hennes kreative anlegg, siden fantasien kunne utfolde seg i motsetning til fysikken. Denne sykdommen har også preget henne senere, ettersom hun har slitt med post-polio-syndrom, som blant annet har ført til nedsatt bevegelighet i venstre hånd, noe som igjen skal ha bidratt til utviklingen av hennes særegne gitarstil.

Forkjærligheten for ord fikk hun gjennom sin lærer Arthur Kratzman, som mente at hvis hun kunne male med kost, kunne hun også male med ord. Senere dediserte Mitchell debutalbumet sitt til ham. Joni Mitchell er kjent for sine poetiske tekster, og andre inspirasjonskilder er blant annet Bob Dylan og Leonard Cohen.

¹ I det følgende baserer jeg meg på boka *Shadows and Light : Joni Mitchell. The Definitive Biography* av Karen O'Brien (2001). Der jeg i tillegg har brukt andre kilder, henviser jeg til disse i fotnoter.

² I et intervju i *Reader's Digest* forteller Mitchell at hun blant annet er av norsk og samisk avstamning, Aikins 2005: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1317>

³ Om kor og sigaretter, lest i Aikins 2005: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1317> Bildet av en røykende Joni Mitchell på forsiden av denne oppgaven er malt av Mitchell selv, og er hentet fra innsiden av albumcoveret til *Both Sides Now* (Reprise, 2000). På forsiden av albumcoveret er selvportrettet i samme positur, men hun er "avbildet" forfra.

Som tenåring lyttet hun til tidens musikk, som var rock'n' roll, og hun deltok i dansekonkurranser. Hennes interesse for jazz skal imidlertid også ha våknet på denne tiden, blant annet som en følge av at hun fikk jazzplater i lønn for tegne- og malejobber. Sitt utøvende virke startet Mitchell først da hun oppdaget folk-musikken på 1960-tallet.

Musikken til Joni Mitchell har fått forskjellige merkelapper, siden hun har beveget seg gjennom mange ulike musikalske landskap. Hun blir likevel ofte omtalt som en folk-sanger og/eller singer/songwriter, på grunn av de musikalske strømningene hun var en del av da hun startet som artist. Hun har også blitt knyttet til hippiekulturen, som hadde sin storhetstid på midten av 1960-tallet.

Folk er et begrep som har mange betydninger, men det blir ofte knyttet til en musikalsk retning som på 1960-tallet hadde en av sine største gjenoppblomstringer i USA, der artistene spilte, eller var inspirert av tradisjonelle melodier fra folkemusikk/tradisjonsmusikk.⁴ Begrepet ble i utgangspunktet brukt om både svart og hvit folkemusikk, men har i størst grad blitt forbundet med framveksten av den nye generasjonen av hvite, progressive visesangere som oppsto på denne tiden. Denne grenen blir også kalt for "urban folk", der det oppsto ny interesse for tradisjonsmusikk og det hersket en "tilbake til landsbygda"-mentalitet i byene.

En forløper til den urbane folk-retningen i USA var Woodie Guthrie (1912-67), som både skrev sanger selv og satte tekster til gamle melodier. Med sine samfunnsengasjerte tekster og sin store låtproduksjon ble Guthrie en stor inspirasjonkilde for vise- og protestsangere som blant annet Bob Dylan.

Et kjennetegn ved sangerne på 1960-tallet var sosialt engasjement. Artistene skulle fungere som en kollektiv stemme; de skulle tale på vegne av folket og sette søkelys på maktutøving og undertrykkelse.⁵ Fortellerelementet var sentralt, tonespråket var gjerne oversiktlig og enkelt, og som regel med akkompagnement av gitar. I tillegg til Bob Dylan var Joan Baez en artist som markerte seg sterkt, også kalt "the Queen of Folk". Baez skrev ingen sanger selv, men hentet melodier fra tradisjonsmusikken og var en tolker av andres materiale.

⁴ I det følgende baserer jeg meg på boka *WOW!: Populærmusikkens historie* av Blokhus og Molde (1996). Der jeg i tillegg har brukt andre kilder, henviser jeg til disse i fotnoter.

⁵ Se Skårberg 1997: 33

Mange av folk-sangerne brukte et poetisk metaforsspråk i tekstene sine, noe som både Dylan og Joni Mitchell er kjent for. Fra å ha startet som protestsanger gikk Dylan etter hvert over fra et kollektivt til et mer individuelt og selvreflekterende språk i tekstene sine. Han tok også etter hvert i bruk elektriske instrumenter, og ble den viktigste inspirasjonen for retningen folk-rock, som var en blanding av flere stilarter; blues, R&B, rock'n' roll, country, folk, urban folk og eldre europeisk tradisjonsmusikk. Dylans skifte til elektrisk instrumentasjon ble for øvrig sett på som helligbrøde i de delene av folk-bevegelsen som var sterkt tradisjonsforankret og hadde et akustisk lydbilde som ideal.⁶

Fra midten av 1960-tallet gikk folk-bevegelsen mer over til å bli en del av studentopprøret og hippietiden, som var preget av et mangfold av stilarter og frihet i uttrykket. Folk-sangerne var fremdeles inspirert av tradisjonsmusikk, men spilte i større grad enn før sine egne komposisjoner. Ofte var sangene preget av personlige refleksjoner over aktuelle hendelser i tiden, som for eksempel krigen i Vietnam.⁷

En singer/songwriter er som navnet tilsier en artist som synger og skriver sangene sine selv, men har særlig blitt brukt om hvite soloartister på 1970-tallet. Selv om betegnelsen oftest knyttes til visesjangeren, der artisten akkompagnerer seg selv på gitar eller piano, er det ikke en sjanger med én bestemt stiltype. Artistene kom fra forskjellig bakgrunn, noen fra folk-sjangeren, andre fra for eksempel Tin Pan Alley. Fra 60-tallets idealer om kollektiv bevissthet dreide tekstene seg mot en mer personlig og individualistisk stil. Selvrefleksjon og intimitet kan være stikkord, og blant annet begynte de å bruke "jeg" i tekstene i stedet for "vi". Når det gjelder musikken så skilte den seg fra den grenen av visesjangeren som var kjennetegnet ved enkle melodier og få akkorder. Artistene i singer/songwriter-tradisjonen tok i bruk et mer avansert harmonisk tonespråk, og en del av retningen brukte også flere instrumenter og arrangementer som kunne ligge nært pop.

Joni Mitchell skal ha oppdaget "traditional folk" da hun jobbet som servitør på et "coffee-house" i Saskatoon på begynnelsen av 1960-tallet. Hun lærte seg å spille baryton-ukulele, og begynte å synge og opptre på lokale arrangementer. I 1963 flyttet hun til Calgary for å studere kunst, men fortsatte å spille. Hun avsluttet studiene etter kort tid, og bodde en periode i

⁶ I 1965 lot Bob Dylan seg akkompagnere av Paul Butterfield Blues Band under Newport-festivalen, og ble pepet ut: "Det fortelles at en rasende Pete Seeger truet med å kutte strømkabelen til scenen med øks, og at Dylan forlot scenen gråtende", Blokhus og Molde 1996: 199

⁷ Se Whiteley 2000b: 72-73

Toronto, Detroit og New York, før hun flyttet til Los Angeles-området. I løpet av denne tiden hadde hun gått over til å spille gitar og skrive egne sanger, og hun turnerte mye. Etter hvert fikk hun ry på seg for å være en talentfull låtskriver, og ble i større grad kjent for låtene sine enn som utøvende artist. Andre artister begynte å spille musikken hennes, blant annet Tom Rush og Buffy Sainte-Marie. I 1968 hadde Judy Collins stor suksess på hitlistene med Mitchells "Both Sides Now".⁸

Joni Mitchells første album *Joni Mitchell/Song to a Seagull* (Reprise) kom ut i 1968 og ble produsert av David Crosby. Ifølge albumcoveret er albumet "delt" i to, der den første delen heter "I came to the city, og den andre delen "Out of the city and down to the seaside". Dette harmonerer med mentaliteten om "tilbake til landsbygda" som preget den urbane folk-bevegelsen, og har også paralleller til hippienes filosofi og søken etter en mer naturlig og opprinnelig levemåte. Albumcoveret er inspirert av hippietid, flower-power og psykedelia, med en fargesterk tegning med mange forskjellige elementer som flyter inn i og over i hverandre. Tekstene er poetiske og malende der fortellerelementet er sentralt, og hun synger i et høyt toneleie med lys klang, noe som var vanlig for mange av de kvinnelige folk-sangerne på denne tiden. Selv om man hører elementer fra folk-musikk på albumet, så skiller tonespråket seg likevel fra den grenen i folk som baserte seg på enkle melodier og tre grep. Allerede her har hun et individuelt tonespråk, ved at melodiene tar litt andre vendinger enn hva man forventer, og hun bruker et mer avansert harmonisk tonespråk. Denne tiden er også hippiebevegelsens æra, med eksperimentering og mange forskjellige musikalske uttrykk og stiler, og Mitchell startet slik sin karriere der det skjedde mye forskjellig på musikkfronten.

De to neste albumene, *Clouds* (Reprise, 1969) og *Ladies of the Canyon* (Reprise, 1970) er også inspirert av folk-sjangeren, men de tar også stadig opp i seg elementer fra andre stilarter. Noen låter ligger nært folk- og protestsang, som for eksempel "The Fiddle and The Drum" fra *Clouds*, mens andre er mer personlige i stilen, som for eksempel "Both Sides Now" fra samme album. Også *Ladies of the Canyon* bærer med seg forskjellige musikalske uttrykk. "The Circle Game", som hun skrev i 1964, ligger nært tradisjonsmusikken; "Woodstock", som først ble spilt inn av Crosby, Stills, Nash & Young, bærer med seg hippienes filosofi. Albumtittelen er hentet fra låten "Ladies of the Canyon", som har referanser til stedet Laurel Canyon like utenfor Los Angeles der Mitchell bodde på denne tiden, og som var et

⁸ Dette avsnittet og det som følger er igjen basert på *Shadows and Light* av Karen O'Brien (2001).

samlingssted for mange hippier. I den muntre og ironiske ”Big Yellow Taxi” kommenterer hun forurensning, en låt som Janet Jackson senere har samlet fra i sin single ”Got ’Til It’s Gone”.

I 1971 utgis *Blue* (Reprise) som er det fjerde albumet hennes på fire år. Dette albumet har blitt stående som et av hennes fineste arbeider, og som et viktig og betydningsfullt album som det har blitt mye referert til. Det som i særlig grad kjennetegner albumet er den personlige stilen hun dreier over til i tekst og musikk. Hun bruker nesten gjennomgående ”jeg” i tekstene, og i musikken tar hun i enda større grad enn før i bruk elementer fra forskjellige stilarter, og det med et sterkt individualistisk uttrykk. *Blue* er på mange måter et konseptalbum der hun beskriver opplevd eller tenkt kjærlighet i forskjellige former, fra dens begynnelse til dens slutt, med et intimt og nært uttrykk hvor hun setter seg selv i sentrum for historiene.

Etter *Blue* fortsatte Mitchell å søke etter nye måter å uttrykke seg på. *For the Roses* (Asylum) ble utgitt i 1972, blant annet med country-rock-låten ”You turn me on, I’m a radio”. I 1974 kom *Court and Spark* (Asylum), et sentralt album i produksjonen hennes. Albumet inneholder alt fra arrangementer med orkestrale elementer til låter som er influert både av rock’n’ roll, pop og jazz, blant annet med en coverversjon av jazzlåta ”Twisted”, en instrumentalsolo av Wardell Gray som Annie Ross skrev tekst til. På albumet har hun med seg jazz/fusion-bandet L.A. Express.

Neste utgivelse, *Miles of Aisles* (Asylum) kom også ut i 1974, og er et liveopptak fra en konsert sammen med L.A. Express. Her presenterer hun nytolkninger av tidligere innspilte låter, blant annet en funky versjon av ”Woodstock”. Hun fortsetter å eksperimentere, og i 1975 utgis *The Hissing of Summer Lawns* (Asylum), der hun bruker afrikanske trommer og elementer fra det som senere ble kalt world-music. Ett år etter, i 1976, utgis *Hejira* (Asylum), et markant album der hun er i sterkt samspill med Jaco Pastorius på bass, og hvor enkelte låter nesten gir en fornemmelse av duetter mellom bass og stemme.

Det eksperimenterende albumet *Don Juan’s Reckless Daughter* (Asylum) utgis i 1977, før jazzalbumet *Mingus* (Asylum) kommer på markedet i 1979. Selv om mange av hennes tilhengere fra plata *Blue* ikke hadde fulgt med på de stadige nye bevegelsene hennes, falt det ytterligere noen fra her. Albumet var et samarbeid med jazzmusikeren og komponisten Charles Mingus, men der Mingus døde før plata kom ut.

Live- og dobbeltalbumet *Shadows and Light* (Asylum) kom ut i 1980, der hun spiller egne låter med Jaco Pastorius, Michael Brecker, Pat Metheny, Don Alias og Lyle Mays som følge. Etter dette albumet fulgte *Wild Things Run Fast* (Geffen, 1982), *Dog Eat Dog* (Geffen, 1985) og *Chalk Mark In A Rainstorm* (Geffen, 1988), med mer eller mindre suksess. Etter Mitchells bevegelser i jazzlandskapet ligger disse nærmere pop/rock-sjangeren, selv om det også her er vanskelig å plassere musikken i noen klar stilkategori. På albumene brukes det en del synth, elektrisk gitar og moderne produksjonsmåter. Bassisten Larry Klein spiller på *Wild Things Run Fast*, og ble hennes partner både privat og musikalsk. De giftet seg i 1983, og han har siden vært med som musiker og medprodusent på albumene, også etter at ekteskapet tok slutt.

Neste album, *Night Ride Home* (Geffen) utgis i 1991, og i 1994 utgis *Turbulent Indigo* (Reprise). Den akustiske gitaren har igjen fått en av hovedrollene i instrumenteringen, og albumet er preget av såre og kritiske tekster, både i en samfunnsmessig og mer individuell betydning. Albumet ble beskrevet som et av de beste hun hadde gjort på mange år, og hun ble belønnet med Grammy for første gang siden 1975 for albumet *Court and Spark*. Hun vant to priser for *Turbulent Indigo*, en for beste pop-album, og den andre i en kunstkategori for coveret.

I 1996 ble det utgitt to samlealbum, *Hits* (Reprise) og *Misses* (Reprise). *Taming the Tiger* (Reprise) kom ut i 1998, før konseptalbumet *Both Sides Now* (Reprise, 2000), der hun gjennom eget og andres materiale hentet fra standardjazzens repertoar skildrer kjærligheten fra dens begynnelse til dens slutt. Låtene er i nye arrangementer med orkester. To år etter kom dobbeltalbumet *Travelogue* (Nonesuch, 2002) med nyinnspillinger av tidligere materiale, også med orkester, og dette ble annonsert som hennes siste album på grunn av frustrasjoner over musikkindustrien.⁹

Avskjedsalbumet ble til flere, i form av utgivelser med tidligere utgitt materiale. I 2003 kom *The Complete Geffen Recordings*, en samling av låtene utgitt på plateselskapet Geffen; og i 2004 *The Beginning of Survival* (Geffen) og *Dreamland* (Asylum/ Reprise/ Nonesuch/Rhino). Hennes hittil siste, *Songs of a Prairie-girl* (Asylum/Reprise/Nonesuch/Rhino) kom i 2005, også med tidligere utgitt materiale. Sistnevnte er en hyllest i forbindelse med hundreårsfeiringen av Saskatchewan, som er hjemtraktene hennes.

⁹ Om frustrasjoner over musikkindustrien; lest i Reginato 2002:
<http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1025>

Mitchells karriere er lang og mangefasettert, men hennes popularitet har vært skiftende. Hun beveget seg tidlig ut av sjangerbetegnelser, og det er vanskelig å plassere henne i noen klar stilkategori, også med tanke på de første utgivelsene hennes. Etter hvert har hun blitt belønnet for sin store musikalske produksjon gjennom et helt liv. Blant annet har hun mottatt “The National Academy of Songwriters Lifetime Achievement Award” og Billboards “Century Award”. I 1997 ble hun innlemmet i Rock and Roll Hall of Fame.

Mitchell har også utmerket seg som en særegen og nyskapende gitarist, ikke minst på grunn av utstrakt eksperimentering og utvikling av åpne gitarstemminger. Hun har markert seg som en tekstforfatter som beskriver sin generasjons idealisme og opprør, og hun har beskrevet intime og nære følelser, gjerne med et poetisk og malende språk. Albumcoverne er som regel preget av malerier av henne selv, og hun har også hatt utstillinger med egne malerier, selv om hun ikke på langt nær har hatt samme karriere her som i musikken. Den stadige musikalske utviklingen har også på mange måter gjort henne til en musikernes artist, og en inspirasjonskilde for mange artister. Musikken hennes har blitt spilt inn av artister så forskjellige som Tori Amos, Chet Atkins, Harry Belafonte, Björk, James Brown, Jeff Buckley, Elvis Costello, Bob Dylan, Kiri te Kanawa og Stevie Wonder. Joni Mitchell har også med seg særs godt etablerte musikere og sangere på egne album. For eksempel har Chaka Kahn, Lionel Richie, Don Henley, Peter Gabriel, Willie Nelson, Billy Idol, Tom Petty og Seal alle bidratt med vokal og/eller bakgrunnsvokal på forskjellige innspillinger. Musikere som Herbie Hancock, Jaco Pastorius, Charles Mingus, Pat Metheny, Michael Brecker, Wayne Shorter, Tom Scott og Brian Blade er et lite utvalg av andre godt etablerte navn hun har samarbeidet med.

Joni Mitchells musikk har først og fremst blitt kjent gjennom albuminnspillinger og liveopptredener, og i liten grad gjennom musikkvideo. Videoen “Come In From The Cold” gikk en stund på VH-1, men generelt sett har det vært liten interesse for henne som musikkvideoartist. I de siste årene har hun også gjort få konserter, og hun hevder selv at hun ikke har noen planer om å skrive ny musikk igjen.¹⁰

¹⁰ Om å ikke skrive mer musikk; lest i Aikins 2005: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1317>

Populærmusikalske problemer

Populærmusikk er en samlebetegnelse som rommer mange stilarter. Pop, rock, blues, rap, visesang, soul og jazz er bare noen betegnelser på musikktyper som er sentrale i feltet. På tross av populærmusikkens plass og det enorme nedslagsfeltet i den vestlige kulturen, hadde den lenge problemer med å bli tatt seriøst i musikkforskningen. Populærmusikk ble ofte sett på som noe underutviklet i forhold til den vest-europeiske kunstmusikken, som den tidligere forskningen i hovedsak var rettet mot. I 1990 skrev derfor Richard Middleton følgende:

As a general rule works of musicology, theoretical or historical, act as though popular music did not exist. Sometimes it is explicitly condemned, as light, crass, banal, ephemeral, commercial or whatever; and sometimes it is patronized: all right in its way (for other people, that is) but not worth *serious* attention. Occasionally it is admitted to academia but shuffled sideways: very important but really a matter for sociologists rather than musicologists. And now and then it is actually taken seriously but misunderstood, through the application of inappropriate criteria, either negatively (Adorno) or positively (as when The Beatles are compared to Schubert, a comparison which tells us very little except about the process of *legitimation* being operated).¹¹

Selv om mye har skjedd siden Middleton skrev disse ordene, der populærmusikk etter hvert har blitt innlemmet i det musikkvitenskapelige forskningsfeltet, forteller dette noe om hvordan musikken til tider har blitt sett på. Populærmusikk har hatt problemer med å bli tatt fullt ut på alvor som musikk med mening, og har i mange sammenhenger blitt avskrevet med å være enkel, banal og kommersiell, og ikke verdt noen seriøs interesse. En teoretiker som har blitt tatt til inntekt for et slikt syn er Theodor W. Adorno som tilhørte Frankfurterskolen:

Music for entertainment...seems to complement the reduction of people to silence, the dying out of speech as expression, the inability to communicate at all.¹²

Ut fra tiden Adorno virket i, som var fra 1930-tallet og utover i tiårene etter 2. verdenskrig, reduserte han populærmusikken til kun et produkt, eller til reproduksjon av markedskreftene

¹¹ Middleton 1990: 103

¹² Adorno sitert i Middleton 1990: 34

som var i utvikling, noe han med sin marxistiske tilnærming stilte seg kritisk til. For ham var den ”riktige” kunsten den som kunne unngå standardisering, den som nektet å godta den sosiale status quo, noe han mente avant-garde musikken kunne stå som eksempel på. Underholdningsmusikken derimot, representerte en total aksept av den bestående samfunnsstrukturen.¹³

Adornos ensrettede, generaliserende og fordømmende holdning til populærmusikken har blitt møtt med mye motstand, blant annet av Middleton (1990). Middleton trekker for eksempel fram at selv om Adornos teorier i hovedsak ble utarbeidet på 1930-tallet, så endret ikke hans syn seg senere da nye retninger innen populærmusikken utviklet seg, som rock’n’roll og hippiekulturen på 1960-tallet.¹⁴ Middleton ser imidlertid også positive aspekter hos Adorno. Hvis man leser Adorno i lys av den tiden og de bevegelsene han var en del av, sier Middleton at noe av styrken i Adornos teori ligger i vektleggingen av musikkens sosiale innhold.¹⁵ Også andre musikkforskere har tillagt Adorno betydning i en slik kontekst. I boka *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (1993) påpeker Robert Walser potensialet som ligger i Adornos metoder for analytikere som ønsker å forstå musikalske detaljer som sosialt betydningsfulle.¹⁶ Musikkforskeren Susan McClary sier videre at det ville vært umulig for henne å gjennomføre boka *Feminine Endings* (1991) uten en studie av Adorno.¹⁷ McClary, som jeg kommer tilbake til i forbindelse med kjønn og identitet, argumenterer i boka for hvordan musikk kan forstås som ideologier og konstruksjoner av kjønn og seksualitet, der hun tar for seg både populærmusikk og vest-europeisk kunstmusikk.

Tradisjonelt sett har kunstmusikken i liten grad blitt analysert ut fra et sosialt perspektiv, men har blitt sett på som en autonom og fri kunstart. I en populærmusikalsk sammenheng har det vært motsatt, der musikkens sosiale kontekst i mange sammenhenger har fått langt større oppmerksomhet enn musikken selv. Mange tidligere analyser og beskrivelser av populærmusikk dreide seg om forskning på kultur/subkultur, og i liten grad på den klingende musikken og dens estetiske kvaliteter. Som Middleton sier i sitatet ovenfor, har populærmusikk blitt betraktet som et sosiologisk anliggende, og ikke et musikkvitenskapelig

¹³ Se Middleton om Adorno 1990: 34-36

¹⁴ Se Middleton 1990: 35

¹⁵ Se Middleton 1990: 34-36, 61

¹⁶ Se Walser 1993: 35

¹⁷ Se McClary 1991: 29

sådan. Videre sier Middleton at de gangene populærmusikk har blitt tatt seriøst, så har dette skjedd på feil grunnlag, som når Beatles blir sammenlignet med Schubert, noe som sier lite bortsett fra at det er en legitimeringsprosess som finner sted.

I *Studying Popular Music* (1990) kritiserer Middleton musikkvitenskapens sterke fokus på noter i beskrivelser av musikk, der han henter et uttrykk fra Philip Tagg som kalles for ”notational centrality”. I dette legger han at det har vært en praksis for å framheve musikalske parametere som lett lar seg nedtegne, som for eksempel tonalitet og harmonikk innenfor det diatoniske/kromatiske systemet. Parametere som vanskelig lar seg nedtegne, har ofte blitt oversett:

Conversely, they tend to neglect or have difficulty with parameters which are not easily notated: non-standard pitch and non-discrete pitch movement (slides, slurs, blue notes, microtones, and so on); irregular, irrational rhythms, polyrhythms, and rhythmic nuance (off-beat phrasing, slight delays, anticipations and speed-ups, and the complex durational relationships often involved in heterophonic and ‘loose’ part-playing, and overlapping antiphonal phrases); nuances of ornamentation, accent, articulation (attack, sustain, decay: what electronic musicians and sound engineers call the ‘envelope’) and performer idiolect; specificities (as opposed to abstractions) of timbre; not to mention new techniques developed in the recording studio, such as fuzz, wah-wah, phasing and reverberation.¹⁸

En annen effekt av den notesentrerte kulturen er ifølge Middleton at den påvirker lyttingen i all musikk, noe han knytter til partiturlæsing og ”inner hearing”. Med dette mener han at det som høres i stor grad er påvirket av hva man har hørt før, og at dette for mange musikkviteres vedkommende har vært de nedtegnbare størrelsene, og slik kan gi et feil bilde av musikken. Et annet aspekt er også at partituret blir sett på som et sted hvor musikken befinner seg, og at dette nedgraderer et element som blant annet fremføring.¹⁹

Lignende tema er også Christopher Small inne på i boka *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (1998) der han sier: ”It is very easy to come to think of the

¹⁸ Middleton 1990: 105

¹⁹ Se Middleton 1990: 105

abstraction as more real than the reality it represents [...]”.²⁰ I boka argumenterer Small for at musikk må ses på som aktivitet, og ikke som en ting eller et objekt.

På tross av Middletons poengtering av hvordan den notebaserte kulturen har utelatt viktige elementer i musikken, så er det likevel vanskelig å nekte for at dette notasjonssystemet er et nyttig verktøy for å beskrive og memorere enkelte sider av musikk. Det er slik sett kanskje ikke bruk av noter i seg selv som er problemet, men heller hvilke ideologier og idealer man legger til grunn i bruken av notasjonssystemet. Anne Danielsen skriver om dette:

At musikkvitenskapelige metoder har en tendens til å fremheve noen sider av musikken på bekostning av andre, skyldes [...] kanskje ikke notasjonens ”vesen” som sådan, men heller at utviklingen av både notasjonssystemet og de musikkvitenskapelige metodene, har funnet sted i nær tilknytning til en bestemt musikalsk tradisjon.²¹

Som Danielsen påpeker har notasjonssystemet og metodene blitt utviklet i nær tilknytning til en bestemt musikalsk tradisjon. Som i alle tradisjoner vil dette innebære at metodene er preget av visse ideologier og verdiprioriteringer. Det problematiske i en populærmusikkvitenskapelig sammenheng har vært at musikken har blitt sammenlignet, prøvd forklart, og legitimert gjennom de samme kriteriene og idealene, som altså er tilpasset en annen musikkstil. Dette trenger ikke å bety at de nedtegnbare størrelsene ikke er viktige, men at de estetiske idealene er forskjellige og at musikken må behandles deretter. Dette vil slik sett forutsette en viss kodefortrolighet og stilkjennskap i analyser av musikken.²²

I musikkvitenskapen har verkanalysen og funksjonsharmonikken stått sentralt. Ut fra denne tradisjonen er for eksempel verkets vekst gjennom tonal og harmonisk utvikling viktige elementer, noe det ikke nødvendigvis er i populærmusikk, og det kan slik bli feil å gjøre dette til et hovedfokus.²³

I oppfatningen om verkets vekst ligger det også en forventning om utvikling mot stadig mer komplekse figurer. Dette aspektet har nedfelt seg som et kvalitetskriterium for å betegne musikken som god eller dårlig, seriøs eller ikke-seriøs. Den godt innarbeidede terminologien

²⁰ Small 1998: 2

²¹ Danielsen 1996: 80

²² Se Danielsen 1996: 76-81

²³ Se Danielsen 1996: 87-93

og ideologien til den tradisjonelle verkanalysen har nedfelt seg også i populærmusikkforskningen, der det har vært en tendens til å prøve å legitimere musikken gjennom slike kriterier. I dette ligger det imidlertid en fare for at man ikke klarer å komme noe nærmere den musikken man er ute etter å si noe om:

Å analysere enkel musikk som om den skulle være kompleks og sammensatt, er på mange måter å føre denne musikken hjem til et sted der den ikke hører hjemme: En forflytter den bort fra der den har sitt poeng. Fristilt fra den normativiteten som ligger under organismetankegangen, er det da heller ikke noe å hente på å la analysen fortegne musikken ved å oversette det enkle til noe som ”egentlig” er komplekst. En kan like godt nyte det som det er. Det er kun idet en påberoper seg en normativitet som nedvurderer enkelhet, at det er grunn til å begynne å lete etter det komplekse ved all musikk, og tilsvarende er det kanskje først når vi greier å la være å lene oss mot den normativiteten som har gitt termen ’enkel’ alle dens negative konnotasjoner, at vi makter å nærme oss denne musikken på en måte som gir oss interessante svar.²⁴

I de siste årene har populærmusikk blitt analysert fra et bredt perspektiv, og blitt satt inn i en intertekstuell ramme, i dialog med felt som for eksempel psykologi, antropologi, sosiologi, litteraturteori og kulturteori.

I denne oppgaven har jeg ikke valgt noen bestemt metode som følges konsekvent. Oppgaven er imidlertid som helhet plassert innenfor en hermeneutisk tradisjon, der subjektiv fortolkning av materialet står sentralt. I utgangspunktet bygger fortolkningene på auditiv analyse på Joni Mitchells innspillinger, men jeg har også benyttet noe transkripsjon der jeg har funnet det hensiktsmessig. Videre har jeg hentet teorier som har vært hensiktsmessige for å beskrive musikken ut fra de temaene jeg er inne på. Dette innbefatter at oppgaven rommer teorier og elementer som har vært sentrale i så vel musikkanalyse som litteraturteori, psykologi og sosiologi. Dette i et forsøk på å si noe om musikken til Mitchell som meningsbærende i vid forstand, på samme tid som jeg har vært interessert i å finne ut om hva som kjennetegner tonespråket til denne artisten.

²⁴ Danielsen 1996: 116-117. Med organismetankegangen sikter Danielsen til oppfatningen om verkets vekst: ”[...] det har vært betraktet som en organisk prosess – som om det skulle ha en indre drivkraft: I det den første tonen er spilt er det som om verket selv fører oss til veis ende på sitt eget forutbestemte vis”, Danielsen 1996: 88

Gjennom arbeidet med oppgaven er bevegelse et stikkord som har stått fram for meg i Joni Mitchells musikk. I tråd med dette, eller i et forsøk på å la teksten følge det musikalske materialet jeg har jobbet med, vil denne oppgaven ikke ha noen klare inndelinger der hvert kapittel avsluttes med et klart ”tyngdepunkt” eller ”forløsning”. I likhet med tonespråket til Mitchell, der tonale tyngdepunkt eller slutninger ikke etablerer seg på en tradisjonell måte, vil også denne teksten spinne videre. Selv om noen av delene vil være mer avrundende enn andre, og at bevegelsen fra tema til tema er indikert ved underoverskrifter, vil teksten i hovedsak løpe i ett fra ”Musikken i stemmen” til siste frase. Det er mitt håp at denne performative skrivemåten også kan bidra til å belyse deler av oppgavens tema, gjennom å vise hvordan en assosiativ, ”fri” form for tekst, enten den er musikalsk eller tekstlig, produserer sin egen form for mening som ikke lar seg gripe gjennom oppsummeringer av tekstens eller musikkens forløp.

Del 2.

Musikken i stemmen

Joni Mitchell er en artist jeg tror på. Låtene og tekstene i seg selv er så sterke at jeg er villig til å tillegge henne integritet og troverdighet allerede her. Men å knytte hennes musikalske uttrykk til begrepene integritet og troverdighet er ikke nok til å beskrive hva det er som ”treffer” meg i møte med musikken hennes. Det har å gjøre med noe som ligger i framføringene, og i *stemmen*. Jeg tror på den, og den griper meg sterkt. Men hva er det som gjør at én stemme griper, og en annen ikke?

Man kan snakke om stemmeprakt og om ”store” stemmer, men med Joni Mitchell fungerer det ikke på denne måten. Hun har ikke en stemme jeg vil beskrive med et ord som ”stemmeprakt”. Like fullt er det noe som berører. Stemmen hennes kan gripe fort og brutalt, eller den kan smyge seg inn og la meg blir bedre kjent med den i samspill med teksten som former, eller blir formet av de særpregede melodiene, de egenrådige fraseringsene og låtenes harmonier. Det kan være vanskelig å plukke ut én ting som gjør at man blir grepet, siden det som regel er sammenhengen som utgjør opplevelsens helhet, men det er også noe som ligger i selve stemmen; det er ett eller annet med den som fanger oppmerksomheten og som gjør at jeg lytter.

I forbindelse med en stemme som griper vil et ord som opplevelse stå fram, og personlige musikkopplevelser kan ofte være vanskelige å sette ord på. Det kan til og med noen ganger føles feil, siden det gjennom ordene kan være vanskelig å yte opplevelsen rettferdighet, og man kan bli hensatt til en følelse av å ha redusert opplevelsen gjennom forsøket på å beskrive den. Ordene strekker ikke til for å forklare ”magien”, det som gjør at ”tiden stopper opp”, og at hårene på armene reiser seg.

I det som følger vil jeg likevel prøve å ramme inn og si noe om dette ”noe” i stemmen til Mitchell, i sammenheng med Roland Barthes’ essay ”The Grain of the Voice”, og låten ”Blue”.

Roland Barthes har skrevet om stemmen i sitt essay ”The Grain of the Voice” (1985), der han trekker frem språkets utilstrekkelighet med hensyn til å kunne ”fange” eller beskrive

musikken på en god nok måte. Barthes sier at vi snakker om musikken gjennom adjektiver, og at dette gjør at den bare får form av å være et tilleggsord:

Music is, by a natural inclination, what immediately receives an adjective. The adjective is inevitable: this music is *this*, that execution is *that*. No doubt, once we make an art into a subject (of an article, a conversation), there is nothing left for us to do but “predicate” it; but in the case of music, this predication inevitably takes the most facile and trivial form: the epithet.²⁵

Barthes knytter også denne formen for språkliggjøring av musikk til ulike historiske tradisjoner, der musikken innen institusjonaliserte sammenhenger har blitt betraktet som et språk med klare kodede uttrykk. Han nevner etoslæren i det antikke Hellas som eksempel. I Hellas ble det utarbeidet en form for retorisk ”språk” der for eksempel bestemte tonearter og rytmer skulle henspille på moralske idealer. I tillegg viser Barthes til komponister i romantikken der bevegelser i musikken (allegro, presto, andante) ble tillagt bestemte emosjonelle eller poetiske betydninger.²⁶

Slike musikalske språk kan man finne flere eksempler på. Hos Bach skulle tonespråket åpne opp for Guds ord, og i moderne tid kan blant annet filmmusikken stå som eksempel på musikk som skal påvirke menneskesinnet i klare retninger.²⁷ Stemmen eller sangen har også vært del av et slikt musikkretorisk landskap, og kanskje i særlig sterk grad siden den i tillegg til musikalske koder har muligheten til å formidle ord og tekst.

Musikkens mening har ofte blitt forklart ut fra hva teksten sier, et aspekt som ikke minst har vært gjeldende i omtaler av populærmusikk. Imidlertid så kan en tilnærmet lik fremførelse av samme sang, og samme tekst, av to forskjellige musikkutøvere stå fram på totalt ulike vis, både i forståelse og ”gripenhet”. Så hva er det som gjør at en stemme griper? Det må ligge noe annet bak eller foran, som Barthes sier, ordenes mening eller musikkens ”språk”. I stedet for å forandre på språket, foreslår Barthes å forandre på det musikalske objektet selv, slik det framstår i språket. Det musikalske objektet kaller han ”the grain of the voice”, og han bruker en russisk bass som eksempel for å beskrive hva han legger i begrepet:

²⁵ Barthes 1985: 267

²⁶ Se Barthes 1985: 268

²⁷ Se Bjørkvold 1996: 9

[...] something is there, manifest and persistent (you hear only *that*), which is past (or previous to) the meaning of the words, of their form (the litany), of the melisma, and even of the style of performance: something which is directly the singer's body, brought by one and the same movement to your ear from the depths of the body's cavities, the muscles, the membranes, the cartilage, and from the depths of the Slavonic language, as if a single skin lined the performer's inner flesh and the music he sings.²⁸

Dette vil Barthes kalle "the grain of the voice".²⁹ Dette er det ekspressive som ligger over det forståelige, det som ligger bak eller foran ordenes mening og det musikalske språket. "The grain of the voice" er direkte sangerens kropp, men han sier også at denne stemmen ikke er personlig, og at den ikke uttrykker noe om sangeren selv:

This voice is not personal: it expresses nothing about the singer, about his soul; it is not original (all Russian basses have this same voice, more or less), and at the same time it is individual: it enables us to hear a body which, of course, has no public identity, no "personality," but which is nonetheless a separate body; and above all this voice directly conveys the symbolic, over and above the intelligible, the expressive: here, flung before us all in a heap, is the Father, his phallic status. That is what the "grain" would be: the materiality of the body speaking its mother tongue: perhaps the letter; almost certainly what I have called *signifying [signifiance]*.³⁰

Barthes snakker om "the grain" som et meningsnivå eller betydningslag som går ut over det som er lært og formet i kulturen, og hvordan vi vanligvis omtaler musikken. "The grain" framstår som noe kroppslig, den er "the materiality of the body speaking its mother tongue".

Teksten i Joni Mitchells "Blue" omhandler blant annet narkotikamisbruk, men i mitt første møte med denne låten spilte teksten liten rolle for sangens eller musikkens mening, siden jeg ikke umiddelbart forsto den. Likevel hadde jeg en stor opplevelse av nettopp *mening*.

Stemmen rørte ved noe uavhengig av ordbetydning, det var noe som tok meg lenger av sted,

²⁸ Barthes 1985: 269- 270

²⁹ Det er vanskelig å vite hvordan og hva man skal oversette "grain" med til norsk, men slår jeg opp i en ordbok er noen forklaringer dette; "korn, kjerne, struktur": Lingua 1996. I min forståelse er "kjerne" det mest nærliggende ordet å oversette det med, siden Barthes i essayet poengterer at "the grain" er noe som kommuniserer bak eller foran ordenes betydning, og som noe som er der uavhengig av det som er formet av kulturen.

³⁰ Barthes 1985: 270

der alt stemte, nærmest en sannhetsopplevelse uten å skjønne noe av dens innhold. Den var mystikk, den var gråt, og den sto fram med en slags menneskelig urklang, det var ”noe” forut for ordene. For å bruke Barthes’ ord kan jeg kalle dette ”noe” for ”the grain”: ”[...]something is there, manifest and persistent [...]”.³¹

Barthes benytter seg av psykoanalytikeren og lingvisten Julia Kristevas termer pheno-tekst og geno-tekst i essayet for å forklare ”the grain”. Pheno-teksten, eller *pheno-sangen* som Barthes omskriver det til, dekker alle fenomenene, alt som representeres, uttrykkes og kommuniseres i utførelsen av sangen. Dette innbefatter hvordan man vanligvis snakker om musikken og hva som former de kulturelle verdiene, og gjelder slik en artists subjektivitet, ekspressivitet, dramatiske oppbygning [*dramaticism*] og personlighet. Geno-sangen blir derimot betegnet som den snakkende og syngende stemmen der betydningsnivåene spirer fram fra språkets materialitet. Dette nivået er fremmed for kommunikasjon, representasjon og uttrykk. Melodien ”arbeider” på språket, ikke på hva det sier, men på betydningslydene, på bokstavene. Forenklet sagt kan man si at geno-sangen er diksjonen av språket.³²

Barthes bruker to forskjellige sangere for å illustrere de to termene geno-sang og pheno-sang: Dietrich Fischer-Dieskau, som han plasserer under pheno-sang, og Charles Panzera, som representant for geno-sang. Fischer-Dieskau omtaler han som en upåklagelig sanger der alt som omfattes av termen pheno-sang er på plass, men det er ingenting som forfører:

[...] nothing persuades us to enjoyment; this is an excessively expressive art (the diction is dramatic, the caesuras, the checks and releases of breath intervene as in the upheavals of passion) and thereby it never transcends culture: here it is the soul that accompanies the song, not the body : for the body to accompany the musical diction, not by an impulse of emotion but by a “gesture-notice”-that is what is difficult, especially since all musical pedagogy teaches not the culture of the “grain” of the voice but the emotive modes of its emission [...].³³

Han sier videre at sangpedagoger opererer med ”pustemyten”, som indikerer at hele sangkunsten ligger i kunsten å puste. ”Pustemyten” beskriver Barthes som en ekspressiv uttrykksform der sangeren lar sjelen komme til uttrykk. Mens det er i strupen det fonetiske

³¹ Barthes 1985: 269

³² Se Barthes 1985: 270-271. I *The Kristeva Reader* knyttes genotekst til pre-ødipale relasjoner til foreldrene og beskrives som prosess, mens phenotekst knyttes til struktur og regelbundethet, Se Kristeva 1986: 120-123

³³ Barthes 1985: 271

formes og antar konturer, det er i "the facial mask" at "the signifying" brytes ut, og der den produserer nytelse og glede, og ikke sjel.³⁴

Med andre ord sier Barthes at det er bestemte teknikker og tradisjoner for hvordan man tolker og framfører musikken, og dette gjør Fischer- Dieskau upåklagelig. Men ved å legge "sjelen" i tolkningen, og søke å uttrykke den, så hindres sangeren i å bruke språket, ikke i betydningen hva ordene sier, men i betydningen å bruke de fonetiske lydene til å la kroppen synge gjennom dem, i å spille med, i å lage musikk på lydene i språket som tar form i strupe, munn og ansikt. Gleden og nytelsen i møtet med språket blir satt til side for å uttrykke sangerens sjel og tolkning.

Uten selv å ha noe kjennskap til Fischer-Dieskau, så kan det på grunnlag av dette høres ut som om noe av spontaniteten ved å musisere forsvinner, og at man før framføringen nøye har bestemt hvordan uttrykket må være for å formidle budskapet.

Panzerer står for Barthes som en motsetning til Fischer-Dieskaus sang. Kort sagt tok han i bruk bokstavene og språket, og i stedet for å vektlegge konsonantene, bruker han disse som et springbrett for vokalene. Her ligger språkets sannhet, sier Barthes. Fischer-Dieskau bruker i Barthes' mening språket som et redskap til å formidle det han vil uttrykke som følelsesmessig klar og bestemt mening, mens Panzerer synger *på* språket, det er i møtet med det at musikken skapes. Barthes kritiserer vår kulturs sangideal, der han sier vi har fått en gjennomsnittlig kultur med lyttere som vil ha musikk som er følelsesmessig klar:

[...] this culture, defined by the extension of listening and the disappearance of practice (no more amateur performers), is eager for art, for music, provided that such art and such music be clear, that they "translate" an emotion and represent a signified (the poem's "meaning"); an art which vaccinates enjoyment (by reducing it to a known, coded emotion) and reconciles the subject with what, in music, *can be said*: with what is said of it, predicatively, by the Academy, by Criticism, by Opinion.³⁵

Joni Mitchells musikk har ofte blitt forklart gjennom hva teksten sier. Fortellerelementet er sentralt hos henne, og hun har fått stor anerkjennelse som tekstforfatter på grunn av sin

³⁴ Se Barthes 1985: 271

³⁵ Barthes 1985: 273

”slående” måte å si ting på, med en blanding av poesi og prosa i tekstene. Dette har nok bidratt til at tekstene hennes har fått ekstra mye oppmerksomhet, og kan hende står man i fare for å overse ”the grain” når man skal forklare hvorfor sangen er god. Når jeg lytter til Mitchell, tror jeg ikke det er mulig å overhøre den. Det er kanskje nettopp dette det er vanskelig å sette ord på når man skal si hva det egentlig er som gjør at en sanger griper. Man kan si hva teksten betyr, og at den framstiller en følelse eller situasjon, men hva er det mer enn det? Er det teksten som treffer? Er det musikken? Det er syntesen, vil kanskje noen si. Hvis dette er et dekkende svar, så vil det på et vis kunne sies at hvem som framfører musikken ikke har noen betydning. Og som man vet, stemmer ikke dette. Noen eller ”noe” treffer oss sterkt, andre ikke. Dette andre ”noe” som vanskelig lar seg forklare når en sanger berører oss, kan kanskje navngis som ”grain”.

Det synes som om teksten i mange sammenhenger blir overfokuset i trangen etter å forklare, beskrive og forstå. Ord er noe de aller fleste har et forhold til, og slik har det vært enklere å snakke om dette når man skal forklare musikkens mening, i stedet for å snakke om musikken som *lyd*. I omtalen av musikk i populærmusikksjangeren har også ordene ofte blitt tillagt mening separat, og ikke i den sammenheng de faktisk opptrer i. Simon Frith sier dette i essayet ”Why do songs have words” (1988):

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone’s accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character.³⁶

Frith sier at sangtekstene ikke bare bærer med seg semantisk mening, men også strukturer av lyd som er direkte tegn på følelser og karaktertrekk. Men selv om Frith her inkluderer lyden, så snakker han om musikken som uttrykk for *noen*: ”direct signs of emotion and marks of character”. Som vist tidligere, påpeker Barthes at ”the grain” ikke viser til noe personlig. Slik jeg forstår det, prøver Barthes med begrepet ”the grain” å gripe musikkens egentlige ”signifier”, der musikken har en status i seg selv, og ikke bare som et tilleggsord eller et ”medium” man bruker for å beskrive noe annet.

³⁶ Frith 1988: 120

Likevel, trenger et fokus på pheno-teksten å bety at "the grain" fornektes? Kan ikke disse elementene eksistere side om side? Selv om jeg snakker om musikkens mening, sjel og uttrykk, har dette noe å gjøre med om sangeren har "grain" eller ikke? Er det jeg eller sangeren som "bestemmer" om den er tilstedeværende? Nå kan man si at det er språkets utilstrekkelige behandling av musikken Barthes sikter til, men han snakker også om forskjellige tilnæringsmåter til sangen, og at dette utgjør en forskjell i uttrykket.

Selv om jeg nå har forståelse av teksten i "Blue", er det fortsatt mer enn et følelsesmessig klart uttrykk som formidles. Sangen tar meg fortsatt lenger og bak ordenes betydning. Det er måten melodien er utformet på, det er Mitchells stemme og klang og *hvordan* den utsynger tonene i akkurat *det* øyeblikket. Tidvis lar hun stemmen sive ut med mye luft, andre ganger lar hun den fylles med en skarp vibrato i et høyt register; hun stopper opp, tar seg pauser, hun hviler i og med ordene og tonene. Noen takter nært talestemme, i neste øyeblikk klart og distinkt syngende i høyden. Dette kan man si er en del av hennes ekspressivitet, men det er også umiddelbarheten i ekspressiviteten, den som tar form i det syngende øyeblikket. Det er nært og tilstedeværende, og det er bevegelse og stillstand på samme tid. Opplevelsen er større enn språkets semantiske betydning eller bestemte musikalske koder. Stemmen i møtet med ordene bryter ut i "signifying", det estetiske tar form.

Selv om Barthes i essayet tar utgangspunkt i stemmen for å forklare "the grain", så "evaluerer" han i avslutningen begrepet til også å kunne gjelde instrumentalmusikk, siden kroppen også her er involvert.³⁷ I tolkningen av "the grain" som en form for umiddelbarhet og spontanitet, kan man også overføre dette til å gjelde enhver form for musikkutøvelse. Robert Walser siterer Rob Halford fra Judas Priest i boka *Running with the Devil* (1993):

Beyond the vocals, it's the way a guitar makes you feel when someone hits a particular chord, the way a snare drum is cracked. – Rob Halford of Judas Priest³⁸

Selv om dette omtaler musikken *bakenfor* vokalen, så er dette noe som for meg kan symbolisere "the grain". Det er *hvordan* musikken utføres som estetiserer opplevelsen. På samme måte som når stemmen møter ordene i et visst øyeblikk og på en viss måte. Ikke bare som et gjenkjennelig tonespråk, der det i sjangeren er konstituert bestemte koder eller måter å

³⁷ Se Barthes 1985: 276

³⁸ Walser 1993: 26

spille på, men det er den umiddelbare, spontane utførelsen eller møtet. Slik kan "the grain" karakteriseres ikke bare som noe en utøver har eller ikke har, men også at utøveren er i en tilstand hvor han eller hun klarer å la den få sitt utspill. Om dette er øyeblikket hvor stikka møter skarptromma, eller øyeblikket hvor stemmen møter ordene og tar form, vil etter mitt syn være det samme. Begge deler kan betegnes som "the grain". Som Barthes også sier i essayet: "The "grain" is the body in the singing voice, in the writing hand, in the performing limb".³⁹

Hva denne tilstanden eksakt er, kan være vanskelig å beskrive, men den kan kanskje betegnes som en form for tilstedeværelse og spontanitet, hvor skillet mellom kropp og sjel viskes ut og ikke lenger framstår som hierarkisk ordnede størrelser, men spiller sammen i ett. Der også kroppen får slippe til og snakke sitt "morsmål"; "its mother tongue," som Barthes sier.

Låten "Blue" er dynamisk i formen, den følger ingen streng metrisk rytme og versene går nærmest i ett uten hvilepauser. Den har også flere temposkifter i form av at musikken ritarderer og går ut av *time*. Piano, som er spilt av Mitchell selv, og vokal utgjør en helhet der hun later til å følge en slags indre puls. Mitchell tar seg tid til å la tonene og ordene farge hverandre. Et eksempel er allerede i åpningstonene, der pianoet ritarderer før vokalen kommer inn. Mitchells stemme inntreier og utbroderer ordet "blue". Hun ornamenterer, for så å bevege stemmen nedover for å lande på starttonen en oktav under. Hun lar stemmen fylles med ekstra luft på de to siste tonene, og den farger klangen både mørk og blå. Men på samme tid som hun bruker ordet "blue" og det man knytter av betydning til det, så tar hun meg med i et rom hvor stemmen og musikken går lenger enn å si noe om en "bluesy" følelse, om at hun er full av "tristesse", og at den hulkende utformingen av ordet ikke bare ligger i hva ordene hun synger betyr. Selv om jeg vet hva tekstens tema er, og at dette er et tema som kan være sterkt nok i seg selv, så er det en åpenhet i uttrykket, der stemmen bruker ordene, ikke bare som ordbetydning, men som et musikalsk element til å musisere med. Musikken står fram med flere meningsnivåer: På samme tid som jeg vet hvem som synger og spiller, tar musikken meg lenger av gårde, til en stemning av noe "forut for", i og med at Mitchell på samme tid som hun framfører en tekst med et bestemt tema, likevel har en spontanitet og umiddelbarhet i forhold til musikken, eller i møtet mellom piano, stemme og ord. I dette møtet formes og fargelegges musikken på flere plan. Som når hun synger; "Acid, booze and ass/ Needles, guns

³⁹ Barthes 1985: 276

and grass/ Lot's of laughs, lot's of laughs": Hun synger med driv framover, for så å stoppe på eller i setningen; "Lot's of laughs", som nærmest snakkes i en tone som under påvirkning av rusmidlene hun nylig har "ramset opp". Her inntreer en pause før hun gjentar; "lot's of laughs". Måten setningen gjentas på, indikerer at "the laughs" hun nylig har sunget om, også hadde en annen side, siden det førte til at mange ble avhengig av narkotika. Selv om dette på den ene siden danner mening, så er det måten Mitchell fraserer, klangliggjør og kommer inn på etter pausen akkurat der hun gjør, som er med på å utgjøre min opplevelse av musikken.

Likedan er det mer enn språkets betydning som uttrykkes i for eksempel en sang som "Coyote" fra *Hejira* (Asylum, 1976), der teksten har et klart narrativt preg, med en historie som fortelles. Den er ordrik, og hun fraserer teksten ved å bruke rytmiske betoning. Hun bruker teksten til å musisere med, og setningene får nærmest et perkussivt preg i møtet. Hun leker med rytmen, legger fraseringsene "frampå" og "bakpå" pulsen, historien blir formidlet i møtet mellom ordene og stemmen. Hun bruker konsonantene i møte med teksten, et trekk jeg synes kjennetegner mye av materialet hennes - og hun bruker dem like mye som perkussive betoning som til å tydeliggjøre teksten. Så når Barthes snakker om at sannheten ligger i vokalene, vil dette komme an på hvilken musikktradisjon og sjanger man forholder seg til.

I følge Barthes er det i strupen det fonetiske formes og antar konturer, og det er i ansiktet signifikanten bryter ut, og man kan si at Mitchell ved å ta i bruk både strupe og ansikt i sangen, slik ligger nær noen av Barthes' beskrivelser av "the grain". Om dette egentlig fører en nærmere "the grain", kan imidlertid diskuteres. I populærmusikk er sangidealet annerledes, her er det "lov" å bruke luft på stemmen, og målet er ikke nødvendigvis en egal stemme som skal gli ubemerket gjennom de forskjellige registrene. Stemmen ligger i mange tilfeller nærmere talestemmen enn i klassisk sang. Ofte brukes også de forskjellige teknikkene som en bevisst effekt, der ikke minst bruk av mikrofon spiller en stor rolle. På denne måten kan dette også bli en del av det ekspressive, det som Barthes plasserer under termen pheno-sang.

Mitchell bruker stemmen på mange forskjellige måter i "Blue", hun sukker, bruker mye luft, lite luft, hun går fra fullregister (brystklang) til randregister (hodeklang) og blandingsklang. Hun lar registerbruddene bli en del av uttrykket i stedet for å utjevne dem.⁴⁰ Stemmens

⁴⁰ Et register kan forklares som sang i et bestemt toneleie. Når stemmen skal over i et annet, må musklene skifte muskelmodus, og hvis dette skjer raskt kan det høres som et slags "knekk" i stemmen, Se Arder 2001: 134, 147.

bruksmåter er med på å danne den mening som musikken framstår med for meg, om det er brukt som bevisste effekter eller ikke. Men selv om de forskjellige stemmeeffektene er planlagt på forhånd, så må ”stemmen” i tillegg ha en tilstedeværelse og selv la seg gripe av øyeblikket.

Denne tilstedeværelsen og spontaniteten kan plasseres under termen geno-sang, og navngis som ”the grain”, og er kanskje det meningsnivået som må være tilstede for at musikk kan gripe i en slik grad som den kan gjøre. Men selv om Barthes sår tvil om pheno-tekstens betydning i sangen, vil jeg likevel ikke utelukke det som ligger under denne termen i meningsdannelsen. Dette gjør vel egentlig heller ikke Barthes: ”[...] and above all this voice directly conveys the symbolic, over and above the intelligible, the expressive: here, flung before us all in a heap, is the Father, his phallic status.”⁴¹ Slik jeg tolker dette overbringer denne ”kroppen”, assosiert med moren, også det symbolske, pheno-teksten, som han her knytter til Faren og hans falliske status i psykoanalysen. I *The Kristeva Reader* står det at geno-teksten inkluderer semiotiske prosesser, men at den også innfører det symbolske, som jeg forstår som pheno-teksten. Geno-teksten kan ses på som språkets underliggende fundament. Betydningsprosessen inkluderer slik sett både geno-tekst og pheno-tekst, fordi det er i språket alle betydninger blir realisert, selv der hvor ikke-lingvistisk materiale er brukt.⁴² Ser man dette i forhold til Barthes bruker også han språket til å forklare sangen, og heller ikke han ”slipper unna” pheno-teksten.⁴³

Det man definerer som følelsesmessig klar mening kan eksistere side om side, eller sammen med ”the grain”. Det ene utelukker ikke det andre, men hvis fenomenet sang og alt som ligger under det tar over for det spontane møtet mellom språk og stemme, der alle føringer er lagt på forhånd og rommet for å la seg begeistre og overraske i egen musisering ikke er tilstede, så blir skillet mellom den sangen som har ”grain” og ”ikke-grain” tydeligere.

Et tydelig eksempel på registerbrudd er i jodling, hvor dette brukes som et sentralt element. I mange stiler er idealet å trene stemmen til å gli ubemerket gjennom registrene, som for eksempel i klassisk sang.

⁴¹ Barthes 1985: 270

⁴² Se Kristeva 1986: 122-123

⁴³ Barthes sier selv at ved å tillegge ”the grain” teoretisk verdi, så kommer han ikke unna at han selv skaper et nytt evalueringssystem, men han påpeker at det ikke er det psykologiske subjektet i han som lytter, og at denne evalueringen slik blir gjort utenfor den kulturelle loven, Se Barthes 1985: 276

Stemmen bak

Som Barthes sier i essayet ”The Grain of the Voice”, så har sangen ofte blitt forklart med henvisning til en bestemt eller følelsesmessig klar mening, noe han plasserer under termen pheno-sang. Man forventer at sangen skal si noe om noe. I sammenheng med dette har man også forventet at det er *noen* som utsier denne meningen. I den vestlige kulturen har det eksistert en sterk tradisjon for å tolke et kunstnerisk uttrykk tilbake til et opphav, enten det har vært tilbake til forfatteren, komponisten, maleren eller artisten. Man har forventet at verket skal speile opphavet, og at det uttrykker noe om skaperens person eller personlighet.

I musikk i den klassiske tradisjonen har komponisten blitt oppfattet som en dominant ”stemme” bak musikken. Simon Frith skriver om dette i *Performing Rites: Evaluating Popular Music* (1998): ”[...]a Schubert song is a Schubert song, regardless of whose words he has set to music and which singer is singing them. Schubert’s “voice” thus refers to a personal quality - a quality of his personality-apparent in all his musical work”.⁴⁴ Innen populærmusikksjangeren knyttes det musikalske uttrykket og den musikalske meningen ofte til artisten, uansett om vedkommende har skrevet verket selv eller ikke. Her har det vært skrevet langt mer om artisten som person enn om den klingende musikken. Elvis burde her være et lysende eksempel, gjennom den enorme personfokuseringen og ikoniseringen av ham både før og etter hans død.

I ”Forfatterens død” (1994) skriver Roland Barthes om hvordan det i litteraturen har eksistert en sentrering rundt forfatterens person, historie, smak og lidenskaper, og at man har søkt å forklare verket gjennom et fokus på dette. I essayet prøver Barthes å tilbakevise forfatterens betydning for meningsdannelsen, og han sier at det å tillegge en tekst en forfatter er å stenge for skriften.⁴⁵

Joni Mitchell står fram som en artist som er sterkt personlig i sitt musikalske uttrykk. Hun er forbundet med å være ekte, ærlig og autentisk. Albumet *Blue* har mer enn noen av hennes øvrige album blitt knyttet til hennes person og personlige livshistorie. Med det subjektive språket setter hun seg selv i sentrum for historiene, blant annet bruker hun langt mer førsteperson enn i tidligere tekster, der ”I” har blitt et gjennomgangordsord. Et unntak er ”Little

⁴⁴ Frith 1998: 184

⁴⁵ Se Barthes 1994: 49-54

Green”. I sammenheng med Barthes’ essay vil jeg i det som følger se på hvordan forfatterens eller opphavets mening kan spille inn i forståelsen av musikken i forhold til Mitchells ”Little Green”.

”Little Green” ble skrevet i 1967, noen år tidligere enn resten av stoffet på albumet som ble utgitt i 1971.⁴⁶ Låten er en ballade, og instrumenteringen er vokal og gitar. Spillestilen synes jeg ligger nærmere vise- og folk-sjangeren enn mye av musikken ellers på albumet. Gitarspillet er roligere og det brukes fingerspill, mens det på mange av de andre låtene spilles mer perkussive, riffbaserte mønstre på gitar og dulcimer.⁴⁷ De andre låtene har også mer merkbart begynt å ta opp i seg stilelementer fra for eksempel pop.

Mitt møte med ”Little Green” var først og fremst stemningsskapende, der melodien og Mitchells stemme sammen med gitarens akustiske klang ga en slags ”leirbålaktig” stemning. Stemmen opplevdes som nær, uten staffasje, det var ingen ”forestilling.” Jeg opplevde den som naturlig og uforstilt, med en ekspressivitet i stemmen som ga meg en opplevelse av at hun kunne sittet og sunget for seg selv. Den virket i det hele tatt ”ujålete”. Ikke at Mitchell ellers på albumet tar i bruk store effekter, men ekspressiviteten er mer innadvendt i forhold til låten ”Blue”, hvor pusten er mer hørbar, hun legger ekstra luft på stemmen, og hun ”hulker”.

Teksten i ”Little Green” bidro til å skape stemning med malende ord og metaforer hentet fra natur og astrologi, som i første vers:

Born with the moon in cancer
Choose her a name she will answer to
Call her green and the winters cannot fade her
Call her green for the children who have made her
Little green, be a gipsy dancer

Ordene bidro til å skape stemning, men ikke som et budskap eller ledd i en fortelling. De fikk mer funksjon av å være klangbilder i sammenheng med musikken ellers. Jeg hadde heller ingen kunnskap om Mitchells mening bak, på samme måte som i mitt første møte med låten

⁴⁶ Se albumcover, *Blue* (Reprise, 1971).

⁴⁷ Dulcimer er et strengeinstrument som er mye brukt i folkemusikk. Utseendemessig og klangmessig kan den minne om langeleik.

”Blue”. Hvis jeg knytter dette til Barthes, kan jeg si at jeg møtte teksten eller musikken ”åpent” og at den ga mening uten at jeg koblet den til et opphav:

[...] utenfor selve litteraturen [...] har lingvistikken nylig forsynt undermineringen av ”forfatteren” med et verdifullt analytisk verktøy ved å vise at utsigelsen i sin helhet er en tom prosess som fungerer perfekt uten nødvendigvis å være ”fylt” av den talendes person: Lingvistisk sett er forfatteren aldri annet enn den som skriver, akkurat på samme måte som *jeg* ikke er noen annen enn den som sier *jeg*. Språket er knyttet til et ”subjekt”, ingen ”person”, og dette subjektet - som blir tomt når det løsrives fra selve den utsigelsen det defineres ved - er nok til å ”holde fast” språket, det vil si: Nok til å utmatte det.⁴⁸

Slik jeg forstår Barthes, vil man frarøve noe av språkets iboende betydningsmuligheter hvis man på forhånd fyller det med en ”ferdig” mening, man låser det fast. Språkets rikhet kommer først til sin rett når man møter det åpent i den forstand at ”subjektet” får ta form i den sammenheng det opptrer i, og ikke som et ferdig ”avtrykk” av forfatteren eller opphavet. Slik kan jeg i utgangspunktet si at subjektet i mitt møte med ”Little Green” tok form i den situasjonen det opptrådte i, og at språket, i betydningen både musikk og tekst, fikk frie uttryksmuligheter.

Mitt første møte med ”Little Green” var stemningsskapende uten at jeg i stor grad knyttet den til Mitchell som person, og låtens tekst framsto heller ikke for meg med et klart budskap. Men som det ofte er når man hører gode melodier eller låter som treffer på en eller annen måte, så lytter man til dem igjen og igjen og igjen... Man blir bedre kjent med de musikalske elementene, man lærer seg kanskje teksten, nynner og synger etter. Lytter man mye til musikken til en artist, tennes ofte også nysgjerrigheten for hvem som kan bevege en på en slik måte gang på gang. Slik også med meg. Jeg husker ikke hva som kom først, om jeg begynte å legge merke til den kryptiske sammensetningen av ordene i teksten, med poetiske og malende ord blandet med et mer hverdagslig eller realistisk språk, at jeg begynte å ane en historie og slik hentet opplysninger om hva låten handlet om; eller om det var at jeg fikk kjennskap til Mitchells historie bak, og slik ble oppmerksom på ordene og fortellingen etter dette. Jeg begynte i hvert fall å søke å forstå hva teksten ”fortalte”. Og teksten skulle vise seg å fortelle

⁴⁸ Barthes 1994: 51

en sterk historie, siden den omhandler barnet hun adopterte bort i ung alder. Teksten og musikken fikk for meg ny betydning.⁴⁹

De mer assosiative, klanglige og malende ordene ble plassert i en sammenheng, de ble til en historie, eller rettere sagt, til en annen historie. Det som før virket kryptisk, ble til forståelige setninger. "Call her green and the winters cannot fade her" gikk fra i hovedsak å framstå som lydmalende ord over til sorg og savn. "Call her green for the children who have made her", som tidligere ikke gav noen entydig sammenheng, ble til to som skulle bli foreldre, men i en alder eller situasjon der hun selv omtaler dem som barn. Videre gir teksten også mer konkrete henvisninger til adopsjonen: "So you sign all the papers in the family name/ You're sad and you're sorry but you're not ashamed/ Little green, have a happy ending"(3.vers).

Det malende, romantiske språket i refrengene ble til en "hilsen" til barnet på veien, og til sorg over at hun ikke får se det vokse opp.

(Ref.)

Just a little green

Like the color when the spring is born

There'll be crocuses to bring to school tomorrow

Just a little green

Like the nights when the Northern lights perform

There'll be icicles and birthday clothes

And sometimes there'll be sorrow

Men det var ikke bare teksten som fikk ny betydning, det gjorde noe med musikken i sin helhet. I mine ører fikk den ny klangbunn av alvor. Harmonienes toner forandret karakter, og musikken ble farget i en sårere og mer melankolsk retning.

Jeg kan etter dette si at forfatteren i denne sammenheng var med på å prege min forståelse av musikken. Men trenger musikken å være låst til denne meningen? Er man bundet til en bestemt følelsesmessig tilstand hver gang man hører låten?

⁴⁹ I *Shadows and light* fortelles det at Mitchell på konserter ofte byttet ut ordet "Little" med "Kelly"; navnet hun gav datteren da hun ble født. I dag er Mitchell og datteren gjenforent, Se O'Brien 2001: 59, 256-257

Selv om man har kunnskap om Mitchells egen historie, så kan historien gi mening ut over det man knytter tilbake til Mitchell selv. Historien kan gi uttrykk for noen av de konsekvenser som holdninger og sanksjoner i et samfunn kan gi, og den kan "gi ansikt" til noe mange kvinner har opplevd, siden det å få barn utenfor ekteskap på denne tiden var forbundet med skam. Den kan også gi mening i en videre betydning om følelser som fortvilelse, sorg og savn, om tap i en eller annen forstand. Selv om man har forfatterens historie i bunn for forståelsen, at det var denne som gav ordene rekkefølge og en meningssammenheng, og slik også farger musikken i sin helhet, så trenger ikke "skriften" å stenges her, men den kan gi grobunn for nye forståelsesformer. Subjektet trenger ikke å låses til Mitchell. Musikk griper og "setter ord på" erfaringer, følelser og livsanskuelser i lytterens eget liv. Lytteren kan selv gå inn som subjekt, - ikke nødvendigvis som subjekt i historien om en mor og hennes barn, men i sin egen "historie", dannet i møtet med andre meningsnivåer.

De forskjellige nivåene kan eksistere side om side, og framstå med ulik grad, hvor det ene nivået i noen sammenhenger er mer framtrædende enn andre. Forfatteren eller opphavets historie er ikke "glemt", men styrkegraden i den vil variere. Om man ikke legger forfatteren død, så er dens historie ikke like levende i alle sammenhenger. Slik blir musikkens mening noe som i stor grad avhenger av lytteren selv. Som Barthes sier i "Forfatterens død", så ligger tekstens samlede mening ikke hos forfatteren, men hos leseren.⁵⁰

Barthes framhever også at vi aldri kan vite hvem det er som snakker i teksten, om det er forfatteren, forfatterens person eller om det er universell "visdom", som utspiller seg. Han sier at teksten er en sammenvevning av sitater fra mange forskjellige tilholdssteder.⁵¹ Det ligger ingen entydig mening eller "forfatterbudskap" i teksten. Dette er problematiseringer som også har vært sentrale i populærmusikkforskningen, der man har lagt vekt på at artistens "person" eller opphavets mening ikke er noe som ligger i det musikalske verket selv, men noe som lytteren konstruerer inn gjennom lyttingen.⁵² Selv om artisten skulle uttrykke eller fortelle noe om seg selv gjennom musikken, så har man ingen garanti for at det er "seg selv" han eller hun beretter om.

⁵⁰ Se Barthes 1994: 53

⁵¹ Se Barthes: 1994: 49, 52

⁵² Dette drøfter Moore i "Authenticity as authentication" 2002.

Musikk kan kommunisere med forskjellige betydninger eller meningsnivåer, og ser jeg tilbake på "the grain", beskriver Barthes dette som et meningsnivå som kommuniserer foran eller bak ordenes betydning eller musikkens språk. I min forståelse forsvinner ikke dette meningsnivået selv om sangerens mening, personlighet eller intensjoner "legges med". Forutsatt at sangeren er i en tilstand som kan navngis som "the grain", så eksisterer dette meningsnivået fortsatt, selv om dette kanskje ikke virker like sterkt på lytteren hver gang. Musikkopplevelser kan variere også etter hvilken tilstand eller dagsform lytteren selv er i. En form for spontanitet kan slik sies å gjelde også lytteren i møte med musikken. Man må være "åpen" og mottagelig for at musikken skal kunne kommunisere fritt i lytteopplevelsen.

Det kan være verdt å nevne en forskjell mellom en forfatters litterære verk og musikk. I musikk høres en stemme eller et instrument, noe man ikke gjør på samme måte i lesningen av en tekst. Et annet moment er at en bok er fullført når forfatteren har skrevet det siste ordet. Selv om teksten har uante tolkningsmuligheter, står likevel de samme ordene der fortsatt. Det nærmeste man kommer dette i musikken er en ferdig innspilling, selv om den også bærer med seg en "levende" stemme eller instrument. Her vil elementer som for eksempel lyd, instrumentasjon, stemme og produksjonsmåte være med i dannelsen av musikkens mening, og også for hvorvidt man betrakter musikken å ligge nært artistens person, noe jeg kommer tilbake til i forbindelse med autentisitetsbegrepet. I *live*-framføringer av musikk vil i tillegg teksten eller musikken være forskjellig fra gang til gang. Den vil variere etter hvordan den blir formidlet, etter hvem som framfører den og etter hvilken "tilstand" sangeren eller utøveren befinner seg i. At sangeren befinner seg i den følelsesmessige tilstanden hver gang han eller hun synger den, er ingen selvfølge. Hvis man skal ta et uttrykk for å være ekte og autentisk, der artisten formidler låtens opprinnelige mening i betydning 'følelsesmessig klar' mening, så vil dette i sin ytterste konsekvens forutsette at artisten er i den tilstanden han eller hun skrev den i, hvis det nå er slik at artisten har skrevet musikken selv.⁵³

Det jeg kan oppsummere i forbindelse med min opplevelse av "Little Green" er at forfatteren fikk betydning, men at dette ikke låste teksten til én mening. Jeg kan fortsatt høre den og ha ulike opplevelser. I denne sammenheng førte låtens bakgrunnshistorie til at jeg klarte å

⁵³ Dette snakker Brackett om i *Interpreting Popular Music*: "Even for singer-songwriters it is questionable whether the song *only* expresses the autobiographical details of their lives. At the most basic level, if this were true it would mean that a singer-songwriter could only write or sing sad songs when sad, happy songs when happy", Brackett 2000: 15

omtolke den til et tema eller en historie som ikke føltes som frarøving av min egen, men som derimot åpnet opp for flere.

Barthes omtaler teksten som et multidimensjonalt rom, der han legger vekt på leserens rolle i meningsdannelsen, og åpner dermed opp for den kreative prosessen til leseren.⁵⁴ I en tolkning av "the grain" som en form for spontanitet i musiseringen, kan dette også sies å gjelde leseren i møte med teksten, som et rom for spontanitet mellom leseren og teksten, i en slags leserens eller lytterens "grain".

Og bakenfor stemmen...

Noe av problematiseringen rundt forfatterens rolle og kunstens mening, mener jeg Mitchell selv er med på å kommentere i låten "Turbulent Indigo" fra albumet av samme navn, som ble utgitt i 1994. Bakgrunnen for låten er at Mitchell skrev den etter å ha deltatt på en kunstkonferanse i Canada:

"The title song of the new record comes from a conference of the Canadian Council of the Arts that I spoke at in the early nineties" she explains. "The name of the conference was 'Making van Goghs,' and they said they wanted to focus on indigenous peoples, ethnic groups, and women. I opened my talk by saying you cannot make van Goghs, and that artists can be encouraged or even groomed but not manufactured. Art is the result of experience, and van Gogh's despair and suicide are not what you'd want to duplicate."⁵⁵

Mitchell later til å reagere på at kunsten ble framstilt som om det var noe alle kunne lære, og at det kun dreier seg om et håndverk. Som det kommer fram av sitatet, så mener hun at man ikke kan produsere kunstnere, og at kunst er et resultat av erfaring, og som hun sier; Van Goghs desperasjon og selvmord er ikke noe man vil ønske å kopiere.

I "Forfatterens død" sier Barthes at forfatteren har blitt sett på som å *nære* boken. Forfatteren lever, tenker og lider for den, noe Barthes problematiserer.⁵⁶ Dette har også blitt omtalt som kunstnermyten; man har forventet en nær sammenheng mellom opphavet og verket, og at det

⁵⁴ Se Barthes 1994: 52

⁵⁵ White 1994: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=48>

⁵⁶ Se Barthes 1994: 51

skal speile et enhetlig indre liv.⁵⁷ Låten ”Turbulent Indigo” er på noen måter med på å underbygge dette synet, samtidig som låten sier noe om en overfokusering på nettopp opphavet. Jeg ser på hvordan dette viser seg:

I låten tematiseres flere ting, fra synet på kunsten og kunstneren til galskap og holdninger til det. Språket, i betydning både musikk og tekst, er forskjellig fra ”Little Green” og ”Blue”. Albumet er spilt inn i 1994, Mitchells stemme har mørknet kraftig i klangen, og melodien er lagt i et lavere leie. Fra tiden da *Blue* ble innspilt er hun i enda større grad inspirert av elementer fra andre stilarter, i denne låten for eksempel fra jazzsjangeren. Rytmask bruker hun for eksempel mer svingte åttendedeler. Hun har med seg den anerkjente jazzmusikeren Wayne Shorter på sopransax, og resten av instrumenteringen er gitar, bass, synthesizer, perkusjon og trommer. Der lydbildet og arrangementen i ”Blue” og ”Little Green” er nedstrippet og nakent, og oppleves som særdeles nært i uttrykket, står musikken i ”Turbulent Indigo” fram med flere lag. Det er flere ting i spill samtidig, både i musikk og tekst. Gitarspillet har også endret seg, noe som har sammenheng med de stadige fornyede og eksperimenterende gitarstemmingene hennes. Hun har også gått enda lenger i å bruke gitaren som et orkester i seg selv, og lar gitaren presentere det bærende ”valsetemaet” i låten. I tillegg har gitaren flere stemmer som går samtidig, både i form av melodiose figurer, basslinjer som beveger seg og perkussive elementer. Tekstmessig bruker hun også et annet grep siden hun i formidlingens tjeneste bruker sarkasmens form, som i 1. vers:

You wanna make van Goghs
Raise'em up like sheep
Make'em out of Eskimos
And women if you please
Make'em nice and normal
Make'em nice and neat
You see him with his shotgun there?
Bloodied in the wheat?
Oh what do you know about
Living in Turbulent Indigo?

⁵⁷ Se Danielsen 1996: 24-27

Teksten henvender seg til noen i dette verset. Mitchell setter i utgangspunktet ikke seg selv i sentrum for historien, eller forteller historier gjennom "han" eller "henne". I stedet bruker hun andrepersons form: "dere". Jeg velger å tolke det i retning "dere" og ikke "du", siden det senere i teksten brukes flertallsform om besøkende i museene. Ved å bruke "dere" tydeliggjøres og forsterkes kritikken som skal komme. Sett i sammenheng med sitatet tidligere, hvor Mitchell sier hun reagerte på kunstkonferansens tilnærming til hvordan man skaper kunstnere, kan dette forstås som at hun ikke bruker "dere" i betydningen "man", men som et budskap formidlet i en bestemt retning. "You" kan imidlertid stå alene i en mer generell betydning, der det framsettes kritikk mot enkelte sider ved et kunstsyn som har eksistert i samfunnet.

Teksten oppleves som krass, og meningen som formidles ligger like mye mellom linjene som i hva ordene og setningene faktisk betyr. Hun sier: "al dem opp som sauer, skap dem flinke og normale, skap dem flinke og ordentlige". Jeg oppfatter sarkasmen som et virkemiddel for å fortelle at det å skape kunst består av langt mer enn å være "flink", og at kunsten og/eller kunstneren bryter ut av konvensjonelle regler om det "pyntelige" og "normale". Kunstens rolle er ikke "bare" å speile det vakre i tilværelsen. Dette oppleves også som å peke framover til van Goghs mentale tilstand og hvordan den enkelte ganger er større gjenstand for interesse enn maleriene selv. Teksten forteller også om smerten og desperasjonen som ligger i en slik tilstand: "Ser dere han med hagla der?/ Blodig i åkeren?/ Hva vet dere om å leve i 'Turbulent Indigo'?" I disse linjene forandrer språket seg; i stedet for å si hva "dere vil", går hun over til å stille spørsmål. Her kommer meningen som har ligget mellom linjene tidligere mer direkte fram, og kulminerer i siste setning. Hun snakker om alvorlige ting; om sykdom, desperasjon og smerte så stor at livet ikke lenger ses som noe alternativ.

Ved å bruke van Gogh tidligere i teksten, forstår jeg dette som å vise til Vincent van Goghs selvmord, der "Turbulent Indigo" står som en metafor for hans mentale tilstand. Van Goghs mentale tilstand eller psykiske sykdom har også fått stor oppmerksomhet på grunn av hans *Selvportrett med bandasjert øre* (1889), hvor et tilbakevendende tema har vært at han påførte seg selv denne skaden mens han var psykisk syk, noe Mitchells tekst senere berører.⁵⁸

⁵⁸ Vincent van Goghs sykdomshistorie har også fått oppmerksomhet i forskjellige leksika. Se for eksempel *Aschehougs kunsthistorie*, 1996.

Min opplevelse av teksten og musikken er at den sier noe om smerten som ligger i det å være i mental og følelsesmessig ubalanse, og at slike erfaringer har betydning for kunsten. Slik kan låten sies å uttrykke et romantisk kunstsyn, hvor det knyttes en nær sammenheng mellom kunstnerens lidelse og kunsten. På samme tid sier låten også noe om en overfokusering på opphavet, og om uvitenhet til både kunstneren og kunstneren som menneske. Kritikken som framsettes gjennom teksten kan slik sies å tematisere både estetikk og etikk, som i 2. vers:

Brash fields, crude crows
In a scary sky
In a golden frame,
Roped off,
Tourists guided by...
Tourists talking about the madhouse,
Tourists talking about the ear.
The madman hangs in fancy homes
They wouldn't let him near!
He'd piss in their fireplace!
He'd drag them through Turbulent Indigo

Etter at Mitchell har malt et sterkt bilde av van Gogh i teksten, framstår turistenes kommentarer om van Gogh som lite innsiktsfulle hva angår van Gogh både som menneske og kunstner. Turistene snakker om "the madhouse", og de snakker om "the ear". Den gale mannens bilder henger i pene hjem, men de ville aldri sluppet han inn. Mitchell er krass i kritikken der hun fortsetter i neste frase med å si at "han ville pisse i peisen deres, og dra dem gjennom Turbulent Indigo", som i én betydning kan tolkes som at han ville oppføre seg totalt uakseptabelt og dra dem ut av sin komfortable tilværelse, og inn i sin ubalanserte tilstand. Det "snille" og "normale" som hun synger om i første vers blir igjen kastet over bord. Sarkasmen kan også underforstått tolkes som å peke tilbake på de siste setningene i første vers: "Oh, what do you know about living in Turbulent Indigo?" Hva vet dere om å ha det sånn? Eller: Dere skulle vært der han har vært og opplevd det han har opplevd.

Mitchells kritikk utfolder seg slik på to plan, kunstsyn og menneskesyn, der dette flettes inn i hverandre, og slik det framstår i låten kan dette også være vanskelig å skille. For å sette lys på hvordan van Goghs kunst er redusert til "bare" å skulle speile hans galskap, bruker nemlig

Mitchell van Gogh selv. Mitchell gir både mennesket og kunstneren van Gogh en stemme, både gjennom at hun snakker *om* ham, og gjennom at han snakker *gjennom* henne, som i tredje vers, hvor van Goghs ”stemme” inntreier gjennom Mitchells: ”And all my little landscapes, all my yellow afternoons. Stack up around this vacancy...”. Dette opplever jeg også som å vise til at maleriene hans består av mer enn hans galskap. Teksten forteller at maleren van Gogh malte forskjellige malerier, og at han malte ”livet” i forskjellige nyanser. Barthes sier dette i ”Forfatterens død”:

Det bilde man får av litteraturen gjennom hverdagskulturen er tyrannisk konsentrert om forfatteren, hans person, hans historie, hans smak, hans lidenskaper; fremdeles består kritikken for det meste i å fastslå at Baudelaires verk er mennesket Baudelaires nederlag, Van Goghs verk er hans galskap, Tsjaikovskys er hans last: *Forklaringen* av et verk blir alltid søkt funnet hos den som har produsert det, som om det til slutt, gjennom fiksjonens mer eller mindre gjennomsluktige allegori, alltid var stemmen fra én enkelt person, *forfatteren*, som la frem sin ”betroelse”.⁵⁹

Kunstnerens arbeid har altså blitt sett på som en direkte gjenspeiling av kunstneren selv, der man har forklart hele kunstens mening ut fra dette, og med van Gogh har arbeidet hans blitt forklart gjennom hans galskap. Selv om låten ”Turbulent Indigo” oppleves som å si noe om kunstnerens lidelse og kunsten, så sier den også at det har blitt en overfokusering på nettopp dette. Fokus er mer rettet mot *hvem* det er som skaper, enn mot *hva* som er skapt.

I de første frasene av 2. vers maler Mitchell et maleri gjennom ordene i teksten: ”Skrikende jorder, frekke kråker i en skremmende himmel”. Maleriet tolker jeg som å vise tilbake til første vers: ”Do you see him with his shotgun there? Bloodied in the wheat?” ”Fields” kan oversettes med ”mark, åkrer, jorde”, og viser slik tilbake til ”wheat”. ”Brash” kan oversettes med ”skrikende”, og blir brukt til å betegne farger. Hun snakker om van Gogh med hagle i åkeren. Hun rammer deretter inn maleriet: ”In a golden frame,/ Roped off,/ Tourists guided by...” Hun rammer inn bildet hun har malt av van Gogh, samtidig som det blir til et bilde skapt av van Gogh som nå henger i et museum. Det er glidende overganger mellom forskjellige stemmer og forskjellige virkeligheter. Bildet som Mitchell maler gjennom ordene, og som forvandler seg til maleriene av van Gogh i museet, gir også flytende overganger mellom liv og kunst. Livet blir kunsten, kunsten blir livet.

⁵⁹ Barthes 1994: 50

I "Forfatterens død" siterer Barthes fra Balzacs fortelling *Sarrasine*, der en kastrat er utkledd som kvinne: "Hun var utpreget kvinnelig med sin plutselige redsel, sine umotiverte innfall, sin instinktive uro og engstelse, brå og uventet dristighet og trass, men også en utsøkt finthet".⁶⁰ Barthes stiller deretter spørsmål om hvem det er som snakker i Balzacs tekst:

Er det novellens hovedperson som er opptatt av å overse kastraten som er skjult bak kvinnen? Er det mennesket Balzac, hvis personlige erfaringer har brakt ham en filosofi om kvinnen? Er det forfatteren Balzac som gir uttrykk for sine "litterære" ideer om kvinnen? Er det den universelle visdom? Den romantiske psykologi?⁶¹

Lignende spørsmål kan stilles her. Hvem er det som snakker? Er det Mitchell? Er det van Gogh? Snakker van Gogh gjennom Mitchell, eller snakker Mitchell gjennom van Gogh? Er det Mitchell som person eller artist? Låten står fram med flere meninger som overlapper og flettes inn i hverandre. Der jeg opplever musikken i "Blue" og "Little Green" som mer nær og direkte, skaper Mitchell i denne låten en slags kulisse som hun forteller gjennom, og min opplevelse er at mange ulike stemmer og posisjoner snakker på en og samme tid. I første vers henvender hun seg til "noen" i form av "dere" i teksten, mens musikken gir meg en opplevelse av å framstille eller *være* van Goghs mentale tilstand. På samme tid kan den i sammenheng med teksten oppleves som en sarkastisk kommentar til hvordan man tror denne tilstanden kan være, nettopp ved å underbygge den.

De mange ulike meningene og betydningene kan også ses på som et slags rollespill, og hvor musikken i sammenhengen innehar rollen som tilstanden "Turbulent Indigo" med nyanser av mystikk og et noe dramatisk preg, som blant annet framheves av markerte slag på en type basstromme. En synth legger ut toner og klanger som ligger og "svever" og "trykker" mot melodi og saksofon, og kan oppleves som å symbolisere andre virkeligheter i menneskesinnet, og at det er noe som går ut over det som er "nice and normal". Dette er også noe rytmen bidrar til. Låten går i 3/4, men måten rytmen betones på gir enkelte ganger en følelse av at rytmen snur uten at den gjør det. Allerede i intro får man denne følelsen ved at gitaren starter uten opptakt rett på eneren (eks.1). Når den senere lar eneren være ubetont, blir man usikker på hvor den er.

⁶⁰ Barthes 1994: 49

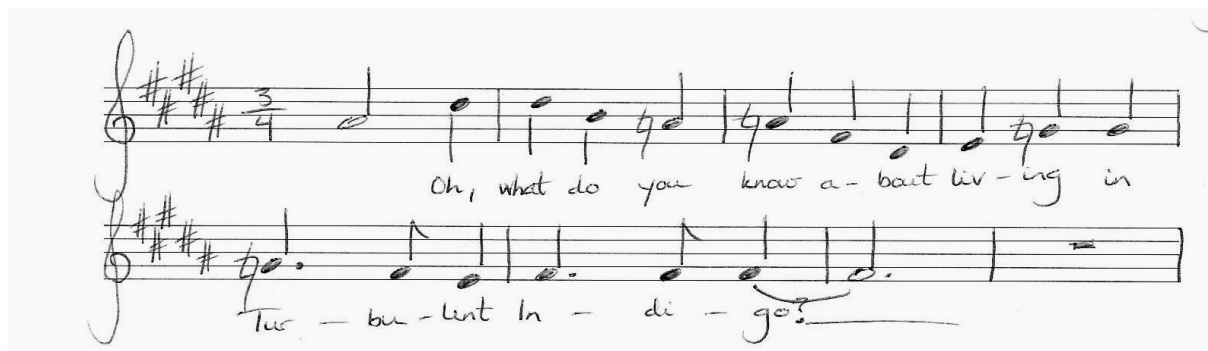
⁶¹ Barthes 1994: 49

Eksempel 1.



Gitaren har flere stemmer som går samtidig; den ene er "valsestemmen" mens en annen stemme betoner en sterk toer og svak ener og treer. Når vokalen kommer inn, starter den fraseringen på opptakt til treeren i takten, og basstrommen begynner å veksle på hvilke slag den betoner. Den egentlige valsetakten forstyrres av betoningen av vokal og trommen som skaper usikkerhet om hvor det første slaget i takten er. Det er som tilstanden "Turbulent Indigo" utspiller seg i musikken. Musikken blir på en måte van Gogh, men på samme tid hører man Mitchells stemme, som er umiskjennelig hennes. Den er ikke manipulert på noe vis, men samtidig er den her del av et slags rollespill. Den høres nesten bevisst tilbakeholdt ut, som om det er andre krefter som ligger under og venter på å slippe ut. Først i versenes siste frase synger hun med en større, utadgående ekspressivitet ved å legge mer volum på stemmen, og hun bruker også flerstemt sang: "Oh, what do you know about living in Turbulent Indigo?"(eks.2). Dette framstår som et lite utbrudd i nøye sammenheng med teksten, og gjentar seg på det samme stedet i hvert vers, selv om teksten varierer fra gang til gang. Melodien starter på opptakt til eneren hvor den markerer valsetakten og tekstens mening, og levner ikke mye tvil om budskapet.

Eksempel 2:



Musikken framstår som strengere arrangert her i forhold til ”Blue” og ”Little Green”, noe som må ses i sammenheng med at det er flere instrumenter og flere lag i musikken. Men også i melodi og fraseringer følger Mitchell en strengere symmetrisk form. Betoningene varieres ikke mye, og melodien er tilnærmet lik i hvert vers. Blant annet ”drar” hun melodien oppover på de samme stedene i hvert vers, noe som går inn i stemningen med nyanser av mystikk, og som også har paralleller til synthens glidende toner. Også stemmens plassering i lydbildet er annerledes enn i ”Little Green” og ”Blue”. Stemmen er plassert nær de andre instrumentene i lydbildet, og går inn i den stemningen som teksten og resten av musikken uttrykker; den blir en del av ”Turbulent Indigo”.

Sopransax er med på å forsterke stemningen av ”Turbulent Indigo”, samtidig som den med sin lyse klang og energiske bevegelser blir en kontrast og motvekt til de innimellom mørke klangene og de markerte slagene i basstrommen. Innimellom understreker og utdyper den i samspill og nøyte sammenheng med teksten. Et eksempel er i frasen ”He’d piss in their fireplace”, der saksofon kommer med et ”hyl” på ordet ”piss”, noe som forsterker virkningen av borgerskapets redsel for å slippe inn ”den gale mannen”.

I låten bruker Mitchell en åpen stemming i gitaren der strengene er stemt slik: H-F#-D#-D#-F#-H. Måten Mitchell gjør bruk av denne åpne stemmingen, gir musikken et annet uttrykk enn hva det tradisjonelle dur/moll-systemet gjerne framkaller, og selv om åpne stemminger og bruk av modale skalaer kjennetegner mye av musikken til Mitchell, så bidrar det her til, eller glir inn i stemningen av ”Turbulent Indigo”. Dette i retning noe som går ut over det konvensjonelle og normale.

Tredje og siste vers kan tolkes som å si noe om ensomheten i det å befinne seg utenfor ”normalitetens” grenser:

”I’m a burning hearth,” he said.
”People see the smoke,
But no one comes to warm themselves
Sloughing off a coat.
And all my little landscapes,
All my yellow afternoons,
Stack up around this vacancy
Like dirty cups and spoons.
No mercy sweet Jesus!
No mercy from Turbulent Indigo”

Her ”taler” van Gogh gjennom Mitchell. Han sier han er en brennende peis, som kan forstås som å peke tilbake til ”fireplace” i forrige vers. Der var ildstedet en fasade, uten ild. Her kan den brennende peisen stå som en metafor på hans følsomhet, hans omsorg, og andre aspekter ved det å være et menneske. Han sier at mennesker ser det ”ryker” av ham, men at ingen kommer for å varme seg. I denne forståelsen er det mennesket van Gogh som ”trer fram”.

I tillegg sier det noe forholdet til kunsten, der mennesker kommer til museet uten å bry seg nevneverdig om kunsten hans. De er der ikke for å ”varme seg”, for å få en opplevelse av maleriene. ”Alle mine små landskaper, alle mine gule ettermiddager, er stablet rundt i dette ledige eller tomme rommet som skitne kopper og skjær.” De ser verken hans ensomhet, hans følsomhet eller hans mangfoldige produksjon. Mitchells kritikk i låten mot kunstpublikummet utfolder seg i igjen på to plan som i sammenhengen går over i hverandre.

I siste frase, ”No mercy sweet Jesus!/ No mercy from Turbulent Indigo”, skapes det usikkerhet om hvem det er som snakker; er det Mitchell eller van Gogh, eller er det begge to? Nok en gang virker det som om flere stemmer, roller og identiteter flettes inn i hverandre. På albumcoveret har Mitchell malt en versjon av van Goghs selvportrett med bandasjert øre, erstattet med sitt eget ansikt, og det er som om identitetene deres er ”smeltet” sammen. Dette skal ha skapt en del reaksjoner og spørsmål om Mitchell betraktet seg selv som misforstått kunstner, eller om hun så på seg selv som likeverdig med van Goghs malerkunst. Hun hadde

visstnok lagt ved et øre av papir i enkelte albumcover, og coveret fikk dermed flere betydninger, i hvert fall for dem som fikk disse albumene.⁶²

Låten kan framstå som et spill med ”forfatterrollen”. Man kan bli i tvil om hvem det er som snakker, og dette kan også så tvil om musikken som autentisk og som uløselig knyttet til Mitchells person. Låten kan sies å både bygge opp under og å sparke føttene bort under kunstnermyten, både i form av at kunstneren lider og verket som tilbakeførbart til opphavet. Mitchell sier at van Gogh lider og at dette kommer til uttrykk i kunsten, men hun sier også at det er for mye eller feil fokusering på det, og at hans produksjon består av mer enn hans lidelse. Hun spiller med og mot ulike betydningslag som flettes i hverandre og smelter sammen. Låten kan på denne måten ses på som en diskusjon om kunsten og kunstneren i seg selv. Går vi tilbake til Barthes og hva han sier om tekstens mange meninger, er dette noe som utspiller seg her. Ikke bare i form av at låten kan tolkes på mange måter, men at de ulike ”stemmene” flettes inn i hverandre på en og samme tid, hvor det oppleves som om Mitchell spiller mot og med ulike posisjoner, ulike lag og ulike identiteter, på samme tid som hun framstår som ærlig og med et oppriktig ønske om å si noe, om kunsten og om mennesket bak kunsten.

Autentisitet

I populærmusikk er forventningen om en nær sammenheng mellom liv og verk noe som kan knyttes til autentisitetsbegrepet. Her betegnes ofte musikken som ekte, ærlig, troverdig og autentisk. Man forventer at artisten sier noe om seg selv, og om hvem han eller hun er.⁶³ At en låt, artist, innspilling eller opptreden får ”ekthetsstempel” er i mange populærmusikalske sjangrer ansett som et betydelig kvalitetsstempel. Men er autentisitet og ekthet en konkret og fast størrelse? Jeg vil i det som følger gi en kort beskrivelse av noen aspekter av autentisitetsbegrepet før jeg, på ulike vis, knytter det til Mitchell som sanger, artist og representant for sin tid.

Autentisitetsbegrepet og sammenhengen mellom artistens person og den musikken han eller hun fremfører, har blitt problematisert og mistenkeliggjort, noe som henger sammen med

⁶² Om pappøret i cover: se O’Brien 2001: 242

⁶³ Se Danielsen 1996: 24-27

synet på det menneskelige subjektet. Med ”den språklige vending” gjorde lingvisten Ferdinand de Saussure subjektet overflødig for meningsdannelsen. Saussure fastslo at språket ikke viser til noe utenfor seg selv, isteden skapes mening gjennom relasjonene i de språklige strukturene.⁶⁴ Saussure’s teori fikk stor betydning i utviklingen av strukturalistiske teorier og metoder.⁶⁵

Der strukturalistene søkte etter en lovmessighet i strukturene, tok poststrukturalistene en annen vending og fastslo tekstens uendelige betydningsmuligheter. Roland Barthes var blant dem som tok en vending fra strukturalismen til poststrukturalismen, og ”Forfatterens død” er som en poststrukturalistisk tekst å regne med dens fokus på tekstens uendelige betydningsspill:

Vi vet nå at teksten ikke er en linje med ord hvorfra det strømmer ut en enestående og nærmest teologisk mening (som ville ha vært Forfatter-Gudens ”budskap”), men et multi-dimensjonalt rom hvor forskjellige skrivemåter som alle mangler opphav forenes og splittes: Teksten er en sammenvevning av sitater som stammer fra tusener av tilholdssteder i kulturen. I likhet med Bouvard og Pécuchet, disse evige kopistene som både er sublime og komiske og hvis dyptloddende latterlighet på en *presis* måte betegner skriftens sannhet, kan ikke forfatteren annet enn å imitere en bevegelse som alltid har gått foran ham og som aldri er opprinnelig. Det eneste han formår er å blande skrivemåtene, sette dem opp mot hverandre på en slik måte at han aldri faller til ro med én enkelt av dem; skulle han ønske å *uttrykke seg*, må han i det minste være klar over at den indre ”tingen” han tenker å ”oversette” ikke er annet enn en ferdig sammensatt ordbok der hvert ord bare kan forklares ved hjelp av andre ord, og så videre i det uendelige [...]⁶⁶

I essayet vektlegger Barthes leserens rolle for meningsdannelsen, i motsetning til strukturalismens prosjekt om å lete etter meningen i teksten selv. En fellesnevner er likevel at begge retninger avviser at tekstens mening er å vise til en bakenforliggende virkelighet. Som det kommer fram av sitatet ovenfor, avviser Barthes ikke bare forfatterens betydning for meningsdannelsen, men også forfatterens mulighet til å uttrykke ”seg selv” i teksten. Han sier

⁶⁴ Se Selden og Widdowson 1993: 104-105

⁶⁵ Strukturalistiske teorier kan forklares ved at de betrakter sitt ”objekt” på samme måte som et tegnsystem: ”Language is one among many sign-systems (some believe it is the fundamental system). The science of such systems is called ‘semiotics’ or ‘semiology’. It is usual to regard structuralism and semiotics as belonging to the same theoretical universe. Structuralism, it must be added, is often concerned with systems which do not involve ‘signs’ as such [...] but which can be treated in the same way as sign-systems”. Selden og Widdowson 1993: 105

⁶⁶ Barthes 1994: 52

at skriften ikke kan regnes som et uttrykk for noe opprinnelig, men at den ”bare” er sammensatt av tidligere skrifter. Det vil være for omfattende å gi en utførlig beskrivelse av dette her, men det man kan slå fast er at subjektet har blitt problematisert som et ankerpunkt for meningsdannelse, og i forlengelsen av dette kan man også problematisere musikkens mening som autentisk og som noe som er tilbakeførbart til artisten som person.⁶⁷

På tross av at autentisitetsbegrepet er problematisert, er det fortsatt hyppig brukt i omtale av populærmusikk. Allan Moore tilbakeviser at begrepet ikke lenger skal ha relevans i en populærmusikalsk diskurs, men framhever at autentisitet ikke er noe som ligger i musikken selv, men noe som skjer gjennom en konstruksjon i lytteprosessen. Hvorvidt vi som lyttere opplever musikk som autentisk eller ikke, kommer an på hvem vi er.⁶⁸ Også når det gjelder sjanger har begrepets relevans blitt trukket i tvil siden grensene gjennom postmodernismen har blitt mer flytende og det oppstår brudd med tradisjonene slik vi kjenner dem.

I folkemusikk har autentisitet spilt en sentral rolle. Her som oftest i den betydning at musikken har blitt sett på som et autentisk uttrykk for noe som har vært eller holder på å forsvinne. Et sentralt element har vært å preservere eller ”gjenopplive” dens opprinnelse.⁶⁹ Dette har blant annet gitt seg utslag i at man prøver å lage instrumenter som i størst mulig grad ligner den opprinnelige klang eller ”sound”, og man spiller tradisjonelle melodier, noe som også har preget forskjellige ”folk-music revivals”, som for eksempel den akustiske visebølgen som var utbredt i USA i 1960-årene.

Et akustisk lydbilde har blitt sett på som å ligge nærmere røttene, og slik være mer ekte enn forsterket lyd, noe som førte til at for eksempel Bob Dylan fikk protester fra folk-miljøet da han tok i bruk elektrisk gitar i musikken. Mens forståelsen av det autentiske i folk-musikken på 60-tallet mer var rettet mot trofasthet til det man betraktet som røttene, og hvor man skulle tale på vegne av folket, så har forståelsen av det autentiske i singer/songwriter-tradisjonen blitt sett på som noe som ligger nært artistens person. I artikkelen ”Authenticity as authentication” (2002) skriver Allan Moore:

⁶⁷ Se Danielsen 1996: 20-30

⁶⁸ Se Moore 2002: 209- 210

⁶⁹ Se Middleton 1990: 127

In rock discourse, the term has frequently been used to define a *style* of writing or performing, particularly anything associated with the practices of the singer/songwriter, where attributes of intimacy (just Joni Mitchell and her zither) and immediacy (in the sense of unmediated forms of sound production) tend to connote authenticity. It is used in a socio-economic sense, to refer to the social standing of the musician. It is used to determine the supposed reasons she has for working, whether her primary felt responsibility is to herself, her art, her public, or her bank balance. It is used to bestow integrity, or its lack, on a performer, such that an ‘authentic’ performer exhibits realism, lack of pretence, or the like.⁷⁰

Som sitatet viser, har begrepet ofte blitt brukt i rockediskursen for å beskrive en intim og umiddelbar stil som gjerne knyttes til singer/songwriter-tradisjonen, her representert ved Joni Mitchell. Det har også blitt brukt for å tilkjennegi artistens sosiale ståsted og hvorvidt man tilegner vedkommende integritet eller ikke. Betydningen av begrepet går altså ut over det å bedømme verket eller den musikalske framføringen i seg selv, og inkluderer en vurdering av utenommusikalske aspekter som man tillegger, eller ikke tillegger, artisten. I denne sammenheng har et element som kommersialitet stått sentralt. Det kommersielle har blitt satt opp som en motsetning til det autentiske, og ofte fungert som et skille mellom musikk med ”innhold” på den ene siden og musikk som underholdning på den andre siden. Videre har det også fungert som en distinksjon mellom pop og rock, selv om dette er illusorisk, siden alle typer massemediert musikk er avhengig av salg av musikken på en eller annen måte.⁷¹ Tradisjonelt sett har rockestjerner blitt regnet som ekte og ukommersielle, uavhengig av artistens inntekt og et image som man, i alle fall til en viss grad, skulle tro er konstituert gjennom sjangeren. Et eksempel er Bruce Springsteen, som blir regnet for å være jordnær og antikapitalistisk, men som har tjent enorme summer på å fremstå nettopp slik han gjør.⁷²

”Den autentiske artisten” blir forventet å stå fram med seg selv, og ikke gå inn i en rolle. I motsetning til dette står det kunstferdige, som Simon Frith sier bare kan bli definert og gi mening som hverandres motsetninger. Der den kunstferdige kler seg opp, kler den autentiske seg ”ned”:

Firstly, authenticity must be defined against artifice; the terms only make sense in opposition to each other. This is the importance of Springsteen’s image – to represent the ‘raw’ as against

⁷⁰ Moore 2002: 210-211

⁷¹ Se Moore 2002: 218

⁷² Se Frith 1988: 99

the 'cooked'. His plain stage appearance, his dressing down, has to be understood with reference to showbiz dressing up, to the elaborate spectacle of cabaret pop and soul (and routine stadium rock'n' roll) - Springsteen is real by *contrast*.⁷³

Hvordan artisten framstiller seg selv er altså en viktig del av hvorvidt han eller hun blir definert som autentisk eller ikke. Med begrepet følger det at artisten skal framstå på en "usminket" og ærlig måte. Ut fra et slikt syn kan det trekkes en parallell til karakterskuespilleren, som bruker seg selv som utgangspunkt for rolletolkningen, og søker å gjøre rollen mest mulig realistisk.

Som dette viser, er ikke autenticitet et statisk begrep, men noe som er i bevegelse. Forståelsen av det autentiske vil avhenge av hvilken sjanger man forholder seg til, samt hvilken oppfatning man har av utøveren. Det er kanskje nærliggende å betrakte begrepet som noe lytteren finner viktig og betydningsfullt, og som fungerer som et kvalitetsstempel for om man tror på musikken eller ikke.⁷⁴

Mitchells ry som en personlig og autentisk artist har nok med mange ting å gjøre; hennes naturlige image, hennes egenskaper som låtskriver, instrumentalist, sanger og tekstforfatter. Hun har en særegen og individualistisk stil og er kjent for å gå sine egne veier. I tillegg legger hun som artist selv opp til en nær sammenheng mellom seg og musikken, ikke bare i intervjuer og lignende, men også i musikken selv. Et eksempel på dette er "A Case of You" fra *Blue*, der hun legger igjen "spor" som på et vis knytter sangen opp til hennes identitet. Dette vises tydelig i fraser som "I drew a map of Canada" og "Oh, I'm a lonely painter". Siden Mitchell er oppvokst i Canada, og siden hun også er maler, så "merker" hun på et vis sangen, selv om man er avhengig av biografiske opplysninger for å knytte dette tilbake til Mitchell.

Autenticitet er også noe man knytter til selve stemmen, og Mitchell har en stemme som på mange måter innbyr til troverdighet. Et aspekt er at Mitchells stemme ikke framstår som manipulert eller forsert på noe vis. Selv om hennes sanglige uttrykk varierer, er man likevel aldri i tvil om at Mitchell er Mitchell. Hennes klang, karakteristiske knekk i stemmen, diksjon, aksent og vibrato er alle kjennetegn som bidrar til at lytteren skaper eller projiserer

⁷³ Frith 1988: 98

⁷⁴ Se også Stokes 1994: 6-7

inn en personlighet som man antar er Mitchell selv. Stemmens umiskjennelige uttrykk gir lytteren forestillinger om at sangen viser tilbake til et enhetlig subjekt, og at det er ”slik hun er”. Dette er ikke like lett å overføre til en artist som for eksempel Prince, som på ett og samme album manipulerer og forandrer stemmen fra låt til låt, slik at den framstår med forskjellige ”personligheter”.⁷⁵

Fordi Mitchell sin stemme høres ”naturlig” ut, gir hun i få tilfeller inntrykk av å gå inn i en rolle. I en låt som ”Little Green” blir jeg på en måte overbevist om hennes ”ektehet” nettopp fordi jeg får følelsen av at hun ikke prøver å overbevise, men at hun sier det ”som det er”. Hennes ”ujålete” og uforstilte måte å synge på gjør at hun framstår som desto mer ærlig. Man kan knytte stemmen til noe som ligger nært dagligtalen, noe som kan gi stemmen enda større troverdighet i retning av noe som er realistisk. Jeg forbinder ikke stemmen hennes med ”skjønnsang”. Den glir ikke ubemerket gjennom registrene, man kan blant annet høre at hun skifter fra ett register til et annet, noe som ikke minst kommer til uttrykk i en låt som ”Blue”. Det at stemmen ikke høres ”formet” ut, er noe som ytterligere kan bidra til at man tillegger det vokale uttrykket å ligge nært hennes egen person.

Allan Moore skriver om konnotasjon og om stemmen som kommunikasjon av følelsesmessig innhold. Han bruker Paul Weller som eksempel:

On ‘Changingman’ he employs gravelly vocals connoting a voice made raw from crying or shouting. The assumption here is that his listeners have personal experience of what gives rise to such crying and shouting and that, therefore, the result conjures up an active memory of the cause.⁷⁶

Konstruksjonen av det autentiske i tilknytning Weller skjer, ifølge Moore, ved at han anvender en rå stemme som gir konnotasjoner til at stemmen har blitt slik som et resultat av ”skriking eller roping”. Man forutsetter her at det skapes et aktivt minne hos lytteren om hva som kan forårsake slik ”skriking eller roping”. I en låt som ”Little Green” er det en mer lavmælt form for ”skriking og roping”. Her tilskrives Mitchell et følelsesmessig innhold gjennom stemmens kjennetegn, dynamikk og små nyanser, noe som produksjonen ikke bare tillater, men også muliggjør.

⁷⁵ Se Danielsen: 1996: 21-27

⁷⁶ Moore 2002: 212

Arrangeringen er nedstrippet, der det brukes kun gitar og vokal. Stemmen har lite tillagt klang, og plasseringen langt framme i lydbildet gjør den nær i uttrykket. Selv om lyden er bearbeidet, er idealet at stemmen skal høres mest mulig naturlig ut. Forsterkningen av stemmen ved bruk av mikrofon, og dens plassering i lydbildet, får godt fram stemmens nyanser og gir den et nakent uttrykk; det er ingenting å gjemme seg bak. Stemmens kjennetegn trer fram, man hører henne puste, at hun legger ekstra luft på stemmen, og at stemmebåndene så vidt berører hverandre. Siden dette er noe vi vanligvis må være nært eller tett opp til en annen person for å høre, gir det en følelse av intimitet.⁷⁷ Et eksempel på dette er siste frase i tredje vers. Når Mitchell synger: "Little Green, have a happy ending", lar hun stemmen få litt "rusk" på seg ved at stemmeleppene berører hverandre når hun synger ordet "ending". Dette inntreffer på et sted der hun tar avskjed; "have a happy ending", og selv om dette knapt er hørbart, bidrar det til å forsterke opplevelsen av melankoli, sårhet og lengsel. Stemmens nærhet gjør at uttrykket blir "nakent" og "menneskelig", og man får en følelse av å høre dette menneskets følelsesmessige stemning.

Et annet eksempel på hvordan man tilskriver en stemme et følelsesmessig innhold finnes i Mitchells nyinnspilling av låten "Both Sides Now" fra albumet ved samme navn (Reprise, 2000). Den lyse stemmen fra den første innspillingen (*Clouds*, Reprise, 1969), er her erstattet med en mørk og moden klang, noe som gir andre konnotasjoner enn før. I den siste versjonen oppleves stemmen som desto mer troverdig når hun med hes og rusten stemme synger:

I've looked at life from both sides now,
From up and down, and still somehow,
It's life's illusions I recall.
I really don't know life at all.

Stemmen til Mitchell bærer preg av levd liv, og dette bidrar til troverdighet om at personen som innehar den faktisk har opplevd livet fra begge sider. Som en uttalte seg i forbindelse med denne versjonen: "And I saw the mature seasoned woman...".⁷⁸

⁷⁷ Om stemme og mikrofon, se Frith 1996: 187

⁷⁸ Uformell samtale med sanger, produsent og skribent Morgan Ames. Se også spalten "Når Mitchell synger Mitchell" av Anne Danielsen i *Morgenbladet* 28. november- 4. desember 2003: 43

I nyinnspillingen av "Both Sides Now" hører man at Mitchells stemme har endret seg, den er mørkere og hun har lagt melodien i et lavere leie. I tillegg gir den tidligere innspillingen av samme låt et sammenligningsgrunnlag hvor man kan høre at stemmen er langt lysere i klangen og sunget i en lysere tonehøyde. Man har bevis for at stemmen hennes har endret seg med alderen, og når man hører den samme stemmen over 30 år senere, ligger det en slags forventning i at stemmen bærer med seg de årene. Personen Mitchell blir projisert inn sammen med den kunnskapen man har om Mitchell fra før, gjennom de konnotasjoner stemmens mørke klang framkaller og gjennom fraseringenens utforming.

Låten er denne gang spilt inn med orkester, den går i et roligere tempo og hun tar seg bedre tid. Fraseringen er friere og mer dvelende enn i den første versjonen, noe som bidrar til å gi et mer ettertenksomt og modent uttrykk. Selv om man ikke har noen garanti for at det er Mitchell "selv" som utspiller seg, så har man en forestilling om at stemmen bærer med seg de opp- og nedturen hun har beskrevet i musikken gjennom en lang karriere. Det er ikke først og fremst assosiasjoner til hennes lange musikalske erfaring som vokalist som dukker opp, men et liv med personlige erfaringer. Simon Frith sier dette om hvorfor biografien til Billie Holiday har fått så mye større oppmerksomhet enn musikken hennes: "And the answer is because as listeners we assume that we can hear someone's life in their voice - a life that's there despite and not because of the singer's craft, a voice that says who they really are, an art that only exists because of what they've suffered".⁷⁹ Ifølge Frith antar altså lytteren at stemmen speiler artistens liv og at det er stemmen deres som forteller hvem de virkelig er. Av det følger at kunsten bare eksisterer på grunn av de lidelser artisten har vært gjennom. Dette er noe av det samme som Barthes problematiserer i "Forfatterens død", der han sier at verket blir forklart gjennom en og samme person, forfatteren.

Tilskrivningen av det autentiske hos Mitchell har for mange variert med hvor hun har befunnet seg i den musikalske karrieren, og hvilket musikalsk og tekstlig språk hun har benyttet seg av. Som jeg var inne på i analysen av "Turbulent Indigo", er det ikke like enkelt å knytte denne låten opp til Mitchells person som det er med albumet *Blue*.

⁷⁹ Frith 1996: 185-186

Man liker gjerne også å tro at musikken er som den er fordi det er slik artisten må gjøre det for å uttrykke ”seg selv”, eller at artisten er ”tro” mot en bestemt sjanger. I et intervju med Joni Mitchell i *Acoustic Guitar*, kommer det imidlertid fram at det ikke alltid er slik:

Joni Mitchell’s first five albums are essentially solo works, driven by her guitar, dulcimer, piano and voice. But the pared-down production wasn’t a reflection of a back-to-basics philosophy, as one might have guessed. “There were no drummers or bass players that could play my music,” she said.⁸⁰

Dette fortelles i tilknytning den individuelle og særpregede stilen hennes, som jeg kommer tilbake til senere i oppgaven.

Når det gjelder konnotasjoner og forventninger knyttet til en stemme, har det relevans i mange sammenhenger og på mange områder. Det finnes mange forskjellige forestillinger om mennesket bak stemmen; alder, kjønn, rase, etnisitet, og til og med sangerens kroppsvekt. Sistnevnte har en tendens til å bli assosiert med store og kraftige stemmer, som for eksempel i opera og soulmusikk. Det finnes også klare forventninger til hvordan mannlige og kvinnelige stemmer høres ut, der en stemme som ikke oppfyller de tradisjonelle forestillingene kan gi forskjellige utslag for lytteren. Der noen finner en slik stemme interessant og tiltalende, kan andre ha problemer med å identifisere personen og kjønnet bak, og vil kunne ha problemer med å lytte til den. For eksempel kan mange ha problemer med å identifisere seg med en for mørk damestemme eller en for lys herrestemme. Dette kan ha sammenheng med ideologier vi er formet av, noe som er sentralt i en diskurs om identitet og kjønn.

En ”svart” stemme er også noe de fleste har bestemte forestillinger om. Av nyere dato kan Joss Stone nevnes, der stemmen har blitt beskrevet og karakterisert som en garvet, svart soulstemme. Tilskrivningen fungerer som et kvalitetsstempel på noe man ser på som autentisk for musikkstilen. Her blir det tydelig at forventningen man har til en stemme ikke alltid innfris, siden Joss Stone er ung og hvit, og faktisk kan synge soul likevel.

Tilbakeføringen til røtter og hva som blir oppfattet som autentisk for musikkstilen kan også slå uheldig ut hvis lytteren mener sangeren ikke oppfyller kravene og framstår som lite

⁸⁰ Rodgers 1996: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?=38>

troverdig for stilen enten i stilistisk, historisk eller sosial sammenheng. Mange har hatt problemer med å se Mitchell som troverdig i en sjanger som jazz. Dette kan ha med estetiske kvaliteter og idealer å gjøre, men det kan også skyldes at det har vært vanskelig å slippe taket i hennes identitet som en personlig og utleverende singer/songwriter. Det bildet man har av hennes musikalske identitet kan bli ”feil” for lytteren i en annen sammenheng.

Hippietid og flower-power

På samme måte som man betrakter enkelte typer musikk som autentiske, at det er enkelte trekk som man finner viktige og betydningsfulle, er det også visse særtrekk som forbindes med et bestemt sted og/eller en bestemt epoke. Musikk kan bære med seg, og være en viktig formidler av, slike forestillinger, enten forestillingene er sanne eller av en mer mytisk art. Joni Mitchells ”Woodstock” fra albumet *Ladies of the Canyon* (Reprise, 1970) er et ypperlig eksempel på dette, hvor Mitchell har ”fanget opp” en stemning som jeg har forestillinger om og forbinder med hippietiden og Woodstock-festivalen. En ting er teksten, som konkret omhandler festivalen, noe tittelen selv forteller. Men det er også enkelte stiltrekk i musikken som helhet som utgjør denne opplevelsen. Låten oppsummerer mange av denne tidens holdninger og idealer, som Woodstock-festivalen har kommet til å stå som et symbol på. Jeg vil derfor kort beskrive hva som kjennetegner denne perioden:

Hippiebevegelsen oppsto i USA i 1960-årene, og flatet ut på slutten av årtiet. Ideologisk sett har denne tiden blitt sammenlignet med romantikken på 1800-tallet: ”Drømmer og lengsel etter det uoppnåelige, opptatthet av mystikk og det oversanselige, fokusering på følelser, bevisst uklarhet, subjektivitet og personlig uttrykk, og interesse for naturen og det eksotiske. Disse idealene finner vi igjen i hippiebevegelsen, i en mer moderne form”.⁸¹

Hippiebevegelsen definerte seg selv som en motkultur til det etablerte samfunnet. Et sentralt aspekt var motstanden mot amerikanernes krigføring i Vietnam, og typiske slagord var ”peace and love” og ”make love, not war”. Hippiene søkte etter alternative levemåter og virkeligheter, noe som blant annet ga seg utslag i en interesse for andre religioner og kulturer, og eksperimentering med narkotika. Rusbruken ble også sett på som å styrke

⁸¹ Blokhuis og Molde 1996: 231-232

fellesskapsfølelsen, men fikk en paradoksal effekt ved at mange etter hvert ble avhengige og fellesskapsfølelsen falt i forhold til behovet for mer stoff. Alternative samlivsformer og ”fri” kjærlighet var også en del av bevegelsens ideologier.⁸²

Hippiene ville skape noe nytt i musikken og i samfunnet ellers, og tiden er preget av musikalsk mangfold med forskjellige musikktyper, selv om det er retninger som man forbinder spesielt med denne tiden, som for eksempel psykedelisk rock:

Psykedelisk rock brukes gjerne som en samlebetegnelse på musikken i perioden 1967 og mot slutten av tiåret. Psykedelisk musikk (syrerock) var imidlertid ingen distinkt musikalsk stilbetegnelse, men betegnet heller en samlet holdning mot normalkulturen, politiske autoriteter og amerikanske middelklasse-verdier generelt.⁸³

Selve ordet ”psykedelisk” betyr ”bevissthetsutvidende”, og musikken reflekterte ofte musikernes omgang med narkotika.[...] Det psykedeliske soundet var ofte preget av ekstreme lydforvrengninger som skapte mystiske og svevende stemninger. Dette henger nøye sammen med den tekniske og produksjonsmessige radikale utviklingen som fant sted. Ofte hentet man inn elementer fra folkemusikk, arabisk eller indisk musikk, og brukte uvanlige instrumenter. Rytmikken var ofte monoton, statisk og transelignende.⁸⁴

Psykedeliske visjoner gjenspeilte seg også i hippienes klesdrakt, bilder, plakater og platecover i form av fargesprakende klær og illustrasjoner med fargerike og flytende former.⁸⁵

Da Woodstock-festivalen fant sted i Bethel i staten New York i 1969, var hippiebevegelsen snart over, og festivalen står for mange som en avslutning på epoken. Omtrent 450 000 mennesker var innom festivalen de tre dagene den varte, og musikere som deltok var blant annet Janis Joplin, Joe Cocker, The Who, Carlos Santana, Jimi Hendrix, Country Joe & The Fish og Crosby, Stills, Nash & Young.⁸⁶

Festivalen har skrevet seg inn som en av de viktigste begivenhetene i populærmusikkens

⁸² Opplysningene er basert på Blokhuis og Molde 1996: 231-232

⁸³ Skårberg 1997: 34

⁸⁴ Blokhuis og Molde 1996: 230

⁸⁵ Se Blokhuis og Molde 1996: 232

⁸⁶ Opplysningene er basert på Blokhuis og Molde 1996: 244-245 og Skårberg 1997: 34

historie, og har blitt stående som en gedigen happening med musikk, rus, fred og kjærlighet. På samme tid ble den erklært som katastrofeområde av myndighetene på grunn av den store menneskemengden og regnværet som forvandlet området til et gjørmehull. I utgangspunktet hadde arrangørene forventet 150 000 tilskuere. Da dette antallet ble tredoblet, ble det kaotiske forhold når det gjaldt vakthold, sanitærsystem og mat- og vannleveranser. På tross av kaoset skal det likevel skal det ha hersket en fredelig stemning på området.⁸⁷

Joni Mitchell var ikke selv tilstede på Woodstock-festivalen selv om hun hadde planlagt å delta. Men da festivalen ble erklært katastrofeområde og hun skulle delta i et tv-show neste dag, rådet agenten henne til ikke å dra. I stedet skrev hun låten ”Woodstock” etter å ha fulgt festivalen på tv, en låt som ble spilt inn av Crosby, Stills, Nash & Young før hun selv utga den på albumet *Ladies of the Canyon* i 1970.⁸⁸ Jeg vil her se nærmere på hvilket musikalsk språk som er brukt i låten, og hvordan det kan forstås som en gjenspeiling av denne tiden, bevegelsen og festivalen.

1. vers

I came upon a child of God
He was walking along the road
And I asked him, where are you going?
And this he told me
I’m going on down to Yasgur’s farm
I’m going to join in a rock’n’roll roll band
I’m going to camp out on the land
And try and get my soul free

(Ref.): We are stardust

We are golden
And we got to get ourselves
Back to the garden
Huy do do do do do huy do do do do do
Huy do do do do do huy do do do

⁸⁷ Se Blokhuis og Molde 1996: 244

⁸⁸ Se O’Brien 2001: 100-102

I teksten blander Mitchell inn noen ”faktaopplysninger” om festivalen. ”Yasgur’s farm” er en av disse ”opplysningene”, siden festivalområdet lå på eiendommen til Max Yasgur.⁸⁹

Hovedpersonen i teksten treffer et barn av Gud som går langs veien og skal til Yasgurs gård. Han skal spille i rockeband, campe ute på markene og sette sjelen sin fri. Frasene gjenspeiler hippiebevegelsens fokus på natur, andre virkeligheter og alternative levemåter, og i denne historien er altså Woodstock-festivalen det alternativet. Dette utdypes nærmere i andre vers:

Then can I walk beside you
I have come here to loose the smog
And I feel to be cog in something turning
Well maybe it is just the time of year
Or maybe it’s the time of man
I don’t know who I am
But you know life is for learning

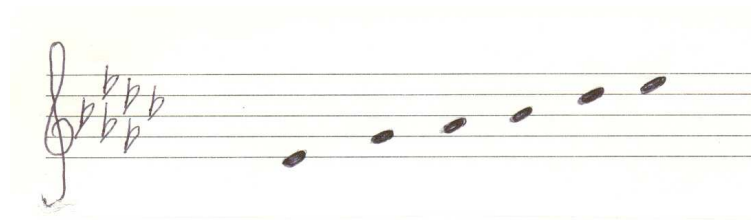
(Ref.): We are stardust
We are golden
And we’ve got to get ourselves
Back to the garden
Huy do do do do do huy do do do do do
Huy do do do do do huy do do do

Hovedpersonen er på vei bort fra ”the smog”, som ofte blir brukt om den forurensede, disige luften som kan ligge over storbyer. I tillegg uttrykker teksten en form for eksistensiell fremmedgjøring i forhold til tiden og/eller den virkelighet personen befinner seg i. ”And I feel to be a cog in something turning” kan oversettes med at hun føler seg som tannhjul i noe som går rundt, eller som ”et lite hjul i det store maskineriet”. Fremmedgjøringen kommer mer eksplisitt til uttrykk gjennom frasen ”I don’t know who I am...”, men i tillegg uttrykkes håp gjennom de påfølgende ordene; ”...but you know life is for learning”. Frasene kan tolkes som om fremmedgjøringen blir satt i sammenheng med det etablerte samfunns ideologier og det levesettet som hippiene tok avstand fra. ”And we’ve got to get ourselves back to the garden” kan symbolisere en tilbakevending til naturen og en mer opprinnelig levemåte.

⁸⁹ Se O’Brien 2001: 100

Instrumenteringen er el-piano og vokal, og låten åpner med at el-piano spiller toner fra den pentatone skalaen som melodien er utarbeidet over (eks.3). Allerede her settes en stemning som jeg forbinder med Woodstock og hippietid. Tonene i skalaen gir assosiasjoner i retning mystikk og ”noe annet”. Musikken oppleves som alternativ til det tradisjonelle dur/moll-systemet, og selv om pentaton skala er brukt i mange typer musikk, ikke minst i blues, oppfattes den også gjerne som en slags ”urskala”, og har blitt brukt i forskjellige typer folkemusikk.

Eksempel 3.

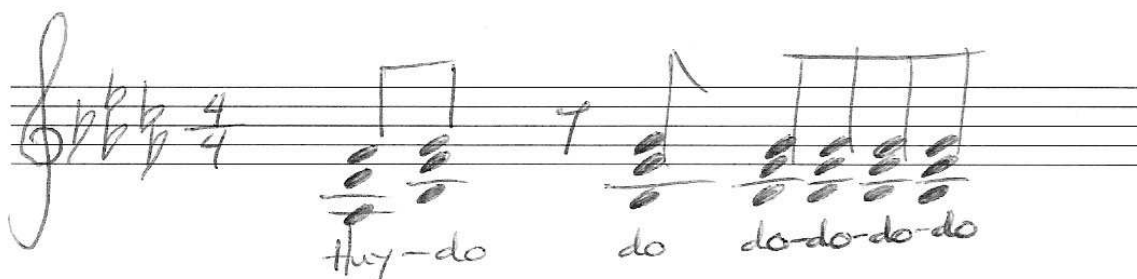


Assosiasjonene til mystikk og andre virkeligheter har også noe å gjøre med hvordan tonene i introen kretser fritt, for så å antyde en puls og løsrive seg igjen. Det er ingen streng symmetri, noe som bidrar til en friere og mer ubundet tids- og romfølelse. El-pianoets toner, som innimellom beveger seg i oppadgående mønster, antyder det som senere kommer i melodien, og gir en opplevelse av at musikken strekker seg oppover mot ”noe annet”, eller en annen virkelighet.

El-piano går etter hvert over til å spille i puls med et gjentakende riff før vokal kommer inn. Stemmen til Mitchell har her mer tillagt klang enn det jeg vanligvis forbinder med henne. Lydbildet er luftigere og stemmen bæres lenger av sted; den er ikke like ”akustisk nær” som i for eksempel ”Little Green”. Selv om stemmen ikke distanseres så mye, er det nok til at det gir stemmen en nyanse av noe mer enn akkurat her og nå. Klangen er en tanke lengre og har mer diskant, noe som gjør at den glir inn i stemningen av ”mystikk” og andre virkeligheter. Dette er også noe stemmebruken bidrar til, blant annet ved at stemmen i enkelte partier gir assosiasjoner til folkemusikk. Spesielt i improvisasjonspartiet, hvor hun legger på ekstra vibrato og ”bruker” registerbruddet som effekt, er dette veldig tydelig. Selv om dette også er en del av hvordan stemmen hennes ”er”, bruker hun det her for alt det er verdt. Stemmen nærmest ”vrenses” gjennom registerbruddet; hun ”hulker” ut tonene med ikke-verbale lyder og framkaller assosiasjoner til ”ursang”. Taktene i slutten av de to første refrengene, hvor

flerstemt, støtvis og rytmisk sang har en suggererende effekt (eks.4), gir tilsvarende assosiasjoner.⁹⁰

Eksempel 4.



I sammenheng med hippienes søken etter alternative virkeligheter var rus og dop noe som mange eksperimenterte med. Dette har blitt sett på som å gjenspeile seg også i mye av musikken fra denne perioden. Sheila Whiteley sier dette i essayet “Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix” (2000):

As the counter-culture was largely concerned with alternative modes of living which involved, to a large extent, the use of drugs as a means towards exploring the imagination and self-expression, Hendrix’s music is analysed for psychedelic coding. Focused by a reading of Joel Fort’s *The Pleasure Seekers: the Drugs Crisis, Youth and Society* (1969), this analysis explores the way in which progressive rock conveys a musical equivalent of hallucinogenic experience through the manipulation of timbres (blurred/bright/overlapping), upward movement (and its comparison with psychedelic flight and the ‘trip’), harmonies (oscillating/lurching), rhythms (regular/irregular), relationships (foreground/background), and collages to provide a point of comparison with the more conventionalized, ‘normal’ treatment inherent in rock. At the same time, it is recognised that such associations quickly become conventionalised.⁹¹

⁹⁰ Det jeg velger å kalle refreng, er i albumcoveret angitt som en del av verset. Da dette er det mest iørefallende temaet velger jeg likevel å beskrive det som refreng, noe som også gjør det enklere å omtale. Jeg kommer senere i oppgaven tilbake til formoppbygning i Mitchells musikk.

⁹¹ Whiteley 2000a: 236-237

I sitatet kommer det fram at bestemte musikalske elementer har blitt sett på som beskrivelser av hallusinogene opplevelser. Men Whiteley fremhever også at slike assosiasjoner raskt ble konvensjonaliserte. I *Studying Popular Music* sier Richard Middleton:

[...] psychedelic elements in the musical style - blurred or tinkly timbres, for instance - are typically interpreted as such by reference to a subculture of drug usage; in other words they are defined in this way primarily because hippies said they should be. A whole group of connotations, arising from our knowledge of the drug culture, then settles on the music. But this culture has already been defined in this way partially because of the existence in it of this particular kind of music. The meaning of drug usage is affected by the meaning of the associated music. The method is perfectly structured internally but has no necessary connection to anything outside itself; there is no *purchase* on it from without.⁹²

Ifølge Middleton er tolkningen av visse stiltrekk som referanser til rus, først og fremst et resultat av at hippiene bestemte at det skulle være sånn. I en slik betydning blir kodene en form for retorisk språk, på lik linje med andre retoriske språk som har nedfelt seg i mange sammenhenger i musikkhistorien. Middleton sier at forståelsen av musikalske elementer som referanser til rus ikke bare påvirker konnotasjonene i en bestemt retning i forhold til musikken, men at dette også påvirker vår forståelse av ruskulturen, siden definisjonen av ruskulturen er preget av denne type musikk.

Uansett hvordan man ser på opprinnelsen til disse stiltrekkene, kan man slå fast at de ga mening i en slik betydning i en kultur/subkultur der disse kodene var kjent, noe Sheila Whiteley setter ord på:

[...] it is possible to discuss connotation, in that music was recognised, by the counter-culture, as a symbolic act of self-liberation and self-realization in which reality and musical experience were fused. As such the sound shape, together with the socio-cultural element superimposed upon it, consolidate to form a distinct form of communication.⁹³

Selv om ikke Joni Mitchell er den første man assosierer til psykedelisk rock, påpekte Odd Skårberg, som vist i tidligere sitat, at dette like mye var en samlet holdning mot

⁹² Middleton 1990: 31-32

⁹³ Whiteley 2000a: 236

”normalkulturen”, og at det også fungerte som en samlebetegnelse på musikk fra 1967 og ut tiåret. Albumcoveret på Joni Mitchells album *Ladies of the Canyon* er preget av psykedeliske elementer, med flytende og virvlende farger og former som går over i hverandre, som i en drømmelignende tilstand.

I låten ”Woodstock” er det også elementer som kan tolkes som å være inspirert av psykedeliske elementer. Et eksempel er melodiens bevegelser. I sitatet av Whiteley tidligere, kom det fram at oppadgående melodibevegelser har blitt sammenlignet med psykedelisk ”flight” og ”trip”. Som i mange andre låter hos Mitchell, har melodilinen i ”Woodstock” sprang opp til høye toner (eks.5). Her opptrer de imidlertid mer i repeterende mønster enn hva de vanligvis gjør hos henne. I første vers starter melodien med å veksle mellom enstrøken dess og grunntonen ess, for så å bevege seg opp til gess. Der veksler den mellom ass og gess før det inntreter et kvintsprang opp fra gess til tostrøken dess. Melodien går så ned og veksler mellom ass og gess før den igjen strekker seg i høyden til tostrøken dess og enda høyere, mot grunntonen tostrøken ess. Deretter beveger den seg nedover til grunntone enstrøken ess, og samme runde gjentas med små variasjoner før refrenget.

Eksempel 5.

Handwritten musical notation for the first verse of "Woodstock" by Joni Mitchell. The notation is on five staves in G major (one sharp). It includes lyrics and chord symbols: Eb7, Ab7sus, and Ebm7. The melody shows a characteristic "flight" pattern with ascending and descending lines.

i came up-on a child of God, he was walk-ing a-long the
road. And I asked him, where are you go-ing - and this he to - ld
me I'm go-ing on - down to the - s gurb farm I'm go-me
join in a rock'n - roll band I'm gon-a camp out on the
land I'm going to try and get my soul free - .

Det er som om melodien hele tiden vil trekke opp mot høyden, noe som her gir en opplevelse av at den strekker seg mot en annen virkelighet eller noe som er større enn seg selv. I en kontekst om ruskulturens musikalske språk kan melodibevegelsene tolkes som koder for "flight" og "trip". Også i teksten finnes det elementer som kan tolkes å være del av et slikt språk, som for eksempel i tredje vers:

By the time we got to Woodstock
We were half a million strong
And everywhere there was song and celebration
And I dreamed I saw the bombers
Riding shotgun in the sky
And they were turning into butterflies
Above our nation
(Ref.:) We are stardust, billion year old carbon
We are golden, caught in the devil's bargain
And we got to get ourselves
Back to the garden

Fra gammelt av var "riding shotgun" den som satt ved siden av kusken på diligencene og vaktet med gevær. Uttrykket kan være en metafor for flyene som ble brukt i forbindelse med festivalen, siden den var erklært katastrofeområde.⁹⁴ Videre kan det stå som en metafor for krig generelt, og kanskje spesielt Vietnam-krigen, som var en viktig årsak til at hippiebevegelsen oppsto. I tillegg kan dette tolkes som koder for rus, ved at ting inntar nye former og/eller virkeligheter: Hun drømte at hun så flyene på himmelen, og siden forvandlet de seg til sommerfugler.⁹⁵ Dette kan stå som et bilde på krig og fred, men også som symbol på en hallusinogen rusopplevelse. Om Jimi Hendrix og låten "Purple Haze" skriver Sheila Whiteley:

'Purple Haze', the name given to a particular brand of the drug LSD, is overtly concerned with hallucinogenic experience:

Purple Haze was in my brain
Lately things don't seem the same
Actin' funny, don't know why

⁹⁴ Se O'Brien 2001: 101

⁹⁵ Om LSD-rus skriver Whiteley: "Under the influence of acid, a particular word or phrase can take on an unreal significance to become totally absorbing and dominant within the new state of consciousness", Whiteley 2000a: 243

‘Scuse me while I kiss the sky’⁹⁶

Sett i sammenheng med hva Whiteley forteller om navnet Purple Haze, så framstår frasen “Kiss the sky” i sangteksten som metafor for en hallusinogen rusopplevelse. I ”Woodstock” opptrer ordet ”sky” i et lyst leie med en oppadgående bevegelse i melodien, og med forholdsvis sterkt volum og markant ekspressivitet i forhold til neste frase, som er mykere. Her forvandler bombeflyene seg til sommerfugler, og stemmen dveler på endingen ”-flies” på tostrøken ess over hele sju og et halvt slag, som om stemmen flyter på eller i den tidligere nevnte ”sky”, i rusen.

Tolkes dette som referanse til rus, framstår rusen i denne sammenheng som psykedeliske koder på en god ”trip”. I så tilfelle stiller sangen ruserfaringer i et mer positivt lys enn for eksempel i låten ”Blue”, som omhandler misbruk av narkotika. I den første frasen i ”Blue” har vokal en nedadgående melodibevegelse på ordet ”blue” og lander på oktaven under. I en slik kontekst kan dette tolkes som, rett eller urett, å symbolisere en dårlig ”trip”, og andre negative sider ved rus.

Ser man disse låtene i sammenheng med hverandre, finner man både likheter og ulikheter. ”Blue” har også en del oppadgående melodibevegelser og noen likheter med ”Woodstock” i teksten, som gjennom frasen ”Crown and anchor me, / or let me sail away”. På ”sail away” strekker melodien seg oppover, og ”la meg seile av gårde” kan gi assosiasjoner til psykedeliske koder som å fly eller å flyte. I begge låtene er melodien utarbeidet over pentaton skala, begge har rubato puls i intro, og instrumenteringen er piano, selv om Mitchell bruker elektrisk piano i ”Woodstock” i motsetning til i ”Blue”.

På tross av noen likheter, framstår låtene likevel som forskjellige i uttrykket. Blant annet opplever jeg at ”Blue” har en langt større sårhet i seg enn ”Woodstock”. Låten ble også utgitt et par år etter festivalen og hippietidens slutt, da man kunne se noen alvorlige konsekvenser som narkotikabruken hadde ført til.

”Woodstock” framstår på mange måter som feirende i uttrykket, og beskriver den idealismen og stemningen som lot til å hvile over festivalen: ”By the time we got to Woodstock / we were half a million strong. / And everywhere there was song and celebration.” På ”strong”

⁹⁶ Whiteley 2000a: 240

følger stemmen ordenes betydning med å synge markert og sterkt. Neste frase, med ord som ”sang” og ”feiring”, synges også med en ekspressivitet som underbygger teksten, og skaper opplevelse av at det er festival, masse mennesker, og det er sang og musikk.

Harmonisk sett kan låten defineres som ess-moll, men ser man på akkordene i piano, virker det som om den pentatone skalaen er utgangspunkt også her. Med unntak av et lite utsving til en dur-akkord i slutten av refrenget, er det harmoniske mønsteret bygd opp rundt to akkorder: ess-moll7 og ass7sus4. Ved å utelate tersen i akkorden ass7 og erstatte den med kvarten, brukes kun de svarte tangentene på pianoet, som er toner i pentaton skala.

Også refrenget inneholder oppadgående bevegelser over toner i den pentatone skalaen, men i refrengets siste frase ”And we got to get ourselves back to the garden” har melodien en nedadgående bevegelse på ordet ”garden” med oppløsningstegn for c. Her inntreffer akkorden Ass med ters i stedet for kvart. Neste akkord er ess-moll7 med gess i bass, før tonika etableres fullstendig med ”grunnakkorden” ess-moll7 (eks 6).

Eksempel 6.

Handwritten musical score for three staves in E-flat major (three flats). The first staff contains the lyrics "We are star dust we are gold - en" with chords Ebm7 and Ab7sus4. The second staff contains "And we got to get our - selves back to the" with chords Ebm7, Ab, Ebm7/Gb, and Ebm7. The third staff contains "ga - den" with chords Ebm7 and Ebm7/Gb. The melody is written in treble clef with a 4/4 time signature.

Som tidligere nevnt kan ”hagen” symbolisere natur, opprinnelse og alternativet til det etablerte samfunnets ideologier. Ved å løse opp melodien kan dette representere at mennesket har beveget seg bort fra sin opprinnelse, og den ustabilitet det medfører. Mennesket er for et lite øyeblikk utenfor hagen, før det finner stabiliteten igjen ved å vende tilbake til hagen og opprinnelsen, både i tekstlig og tonal betydning, ved at melodien ”lander” på grunntonen ess, og ved at piano legger akkorden ess-moll. Durakkorden, som har hatt en sentral plass i vestlig musikk og som har blitt forbundet med stabilitet og styrke, blir i denne tolkningen brukt til å

symbolisere det motsatte. I et lite øyeblikk blir den det ustabile elementet, og kan peke tilbake på den fremmedgjøringen som kom til syne i teksten i andre vers. Pentatonikken derimot, symboliserer stabilitet, natur og opprinnelse.

Siste refreng forløper uten dette utsvinget. Her har melodien en oppadgående bevegelse og lander på tostrøken ess på stavelsen -den i "garden" med stor intensitet og volum. Stemmen når så et decrescendo, det legges på mer vibrato og den holdes litt tilbake, i motsetning til piano, som holder samme energi til improvisasjonspartiet starter.

I partiet tar vokal igjen i bruk oppløsningstegn for c. Ser man dette i sammenheng med utsvinget tidligere, kan dette symbolisere at mennesket igjen er utenfor hagen, nå i et lengre opphold. Vokalen er sår og hulkende, og tonene og stemmen er "ustabil"; hun bruker registerbruddet der stemmen nærmest "vrenses" gjennom det. Det blir på en måte en akustisk form for lydforvrenging som ble brukt i mye av musikken på denne tiden ved hjelp av teknologi.

Melodien har en nedadgående bevegelse i begynnelsen av partiet, noe den også har i utsvinget i refrenget, men med andre toner. Melodien "jobber" seg etter hvert oppover og lander på grunntonen tostrøken ess. Etter vokalimprovisasjonen vender piano tilbake til tema fra intro, og beveger seg i oppadgående bevegelser til også pianoet når grunntonen ess. Grunntonen er i det hele tatt framtrедende i låten, både i melodi og harmoni, og kan sees som symbol på hippienes idealer om å vende tilbake til hagen. Det er likevel et annet spenningsforhold enn det som ofte forekommer når tonale tyngdepunkt opererer i funksjonsharmonikken. Pentatonikken gir låten et åpnere preg, hvor det ikke eksisterer noen definitive klare slutninger på samme måte. I denne sammenheng strekker grunntonen seg fortsatt mot noe mer, og større enn seg selv. Det gir ikke opplevelsen av noe endelig eller definitivt, men av noe tidløst og evig, som et uttrykk for hippienes filosofi om natur og mystisisme.

Låten blir med på å speile og opprettholde et bilde av hvordan denne tiden og festivalen har blitt framstilt. I boka *Ethnicity, Identity and Music* (1994), snakker Martin Stokes om myter og hvordan steder fremstilles gjennom reklamekampanjer hvor for eksempel Italia, opera og

Middelhavet framstår som røttene til europeisk kultur: "Clearly, these musical images do not just reflect knowledge of 'other places' but preform them in significant ways".⁹⁷

Woodstock-festivalen har på mange måter fått funksjon som et mytisk "sted" i en populærmusikalsk sammenheng, noe denne låten etter min mening er med på å underbygge. De kontrastene som kjennetegner mange av Mitchells tekster er mindre framtrepende enn ellers. Selv om hun er innom det jeg tolker som ustabilitet og at mennesket har fjernet seg fra sin opprinnelse, er det et ganske entydig budskap om festivalen; det var vakkert. På tross av køer, kaotiske forhold og at det var erklært katastrofeområde, så står festivalen igjen som en eneste stor happening med musikk, natur, rus og frihet. Som Stokes sier i sitatet ovenfor, er musikalske bilder ikke bare noe som reflekterer kunnskapen om "andre steder", men er også med på å forme dem.

Låten "Woodstock" kan sies å dyrke og framheve enkelte sider ved denne festivalen og tiden, samtidig som den utelater andre, eller i hvert fall framstiller dem i et særs romantisk syn. På den andre siden så tar ikke låten mål av seg til å være en "dokumentarisk tekst"; det er et musikkstykke med rom for det fantasirike og forestillende livet, som samtidig er med å speile, opprettholde og danne forestillinger om "stedet" Woodstock.

Sansen for plassen og California

Slik som Mitchell maler bilder av Woodstock og hippietid i låten "Woodstock", maler hun også bilder av reisen og California i låten "California". I mange av tekstene hennes er reiseelementet sentralt, også i flere av låtene på albumet *Blue*. I "All I Want" bruker hun reisen som metafor i en følelsesmessig betydning, på leting etter det som kan sette henne fri. I "This Flight Tonight" framstår reisen i form av en flytur, som hun bruker som kulisse for å fortelle om kaotiske følelser i et kjærlighetsforhold. I "Carey" er hun på reise på sydlige breddegrader i Europa, nærmere bestemt i kystbyen Matala på Kreta.⁹⁸ Også andre album er sterkt preget av reiseelementer, som for eksempel *Hejira* (Asylum, 1976).

⁹⁷ Stokes 1994: 5

⁹⁸ Se O'Brien 2001: 129-130

Gjennom reiseelementet maler Mitchell i teksten gjerne historier, situasjoner og følelser ved å bruke konkrete stedsnavn og/eller konkrete beskrivelser av å reise. I låten "California" fra *Blue*, er hovedpersonen i teksten på reise ute i Europa, og mens hun sitter i en park i Paris gjør hun sine betraktninger om reisen og hva den har ført med seg.

1.vers

I'm sitting in a park in Paris, France
Reading the news and it sure looks bad
They won't give peace a chance
That was just a dream some of us had
Still a lot of lands to see
But I wouldn't want to stay here
It's too old and cold and settled in its ways here
Oh, but California
California, I'm coming home
I'm going to see the folks I dig
I'll even kiss a Sunset pig
California I'm coming home

Teksten framstår på mange måter som et reisebrev hjem, og i sammenheng med musikken bringer den med seg sommer og søt melankoli hvor hendelsene på reisen fortelles med humor og energi, ispedd lengselen hjem.

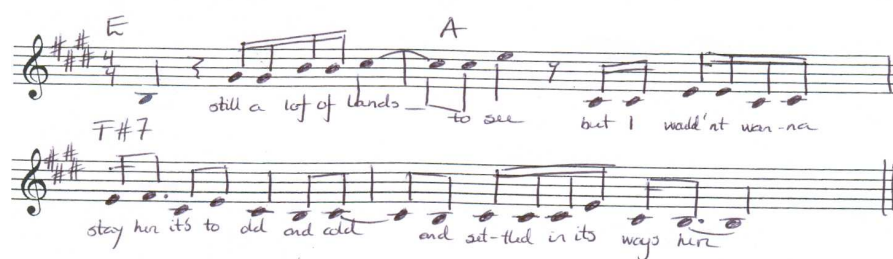
Låten går i et middels raskt tempo, og bandbesetningen er dulcimer, gitar, steelgitar, bass og trommer. Bandet har som rolle å understøtte vokalen, og spiller i tradisjonelt pop/rock-komp, mens vokalen bolttrer seg i lekende, rytmiserte og energiske fraseringer. Vokalen ligger langt framme i lydbildet med lite tillagt klang. Diksjonen er tydelig, det er mange ord i hver frase og ordene inneholder mange konsonanter, noe som er med på å gi fraseringsene et rytmisk og tidvis "snakkende" preg.

Mitchell bruker stilelementer fra flere sjangrer, og melodien gir assosiasjoner til både pop, country, folk og singer/songwriter-tradisjonen, hvor det kan være vanskelig å skille de enkelte stilelementene fra hverandre, siden de er "smeltet" sammen til en egen melodisk form.

Melodien spinner stadig videre, med små melodiske og rytmiske motiver som gjennom en og samme fraserings beveger seg høyt og lavt. Melodiens ambitus er en oktav og en kvint, men i

hovedsak holder melodien seg innen ambitus på en none. Melodilinjen springer opp til høye toner, som små melodiske ”klimaks”, for så raskt å bevege seg videre. Et eksempel er i frasen ”Still a lot of lands to see” i første vers, der vokal et kort øyeblikk lander på ”see” (eks.7), som holdes i en fjerdedel, før hun har ”pause” i en åttendedel og beveger seg videre.

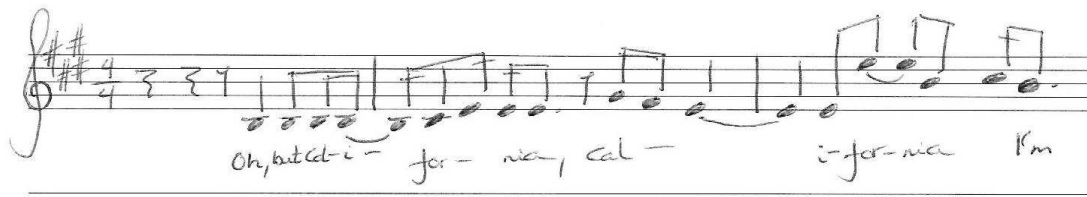
Eksempel 7.



Sammen med rytmen får melodien stor framdrift, med stadig nye overraskelsesmomenter. Måten Mitchell bruker stemmen på er også med på å frambringe opplevelse av bevegelse, siden det hele tiden veksles mellom registrene i sammenheng med melodienes bevegelser mellom lyst og lavere leie. Den stadige bevegelsen i ord, toner og stemme gir låten et lekent og lystig preg, og blir med på å underbygge bevegelsen i det å reise.

Selv om låta er forholdsvis lystig, uttrykkes imidlertid også noen brustne visjoner, som i frasen ”They won’t give peace a chance / That was just a dream some of us had”. Hippietida er forbi, og i forhold til ”Woodstock”, der idealene om fred og frihet fortsatt er levende, er det her en erkjennelse av at det bare var en drøm som noen hadde, og at drømmen ikke på noen måter er innfridd. Noen brustne illusjoner kommer også fram i forbindelse med reisen, idet melodien springer lystig opp i høyden på ”Still a lot of lands to see”, mens den går ned i leie på ”It’s too old and cold and settled in its ways here”. Dette får frem kontrastene mellom den ubekymrede reisefølelsen, og at det ikke var som forventet likevel. I hjemlengselens lys blir eksotiske Paris en myte, der virkeligheten viser byen som ”too old and cold and settled”. Byen blir satt opp som en motsetning til California, som hylles i siste del av versene: ”Oh, but California / California, I’m coming home / I’m going to see the folks I dig / I’ll even kiss a Sunset pig/ California I’m coming home”. Melodiens bevegelse er med på å frambringe hyllesten til California, ikke minst der den lager et høydepunkt ved å springe opp en oktav på den andre gjentakelsen av ordet ”California” (eks.8).

Eks 8



Ut fra mønsteret i en poplåt kunne man karakterisert dette partiet som refreng, siden det er det mest repeterende og iørefallende temaet i låten. Tekst og melodi er tilnærmet lik hver gang, og tittelnavnet California blir gjentatt flere ganger. I albumcoveret er det derimot definert som en del av verset, et typisk trekk i musikken til Mitchell, hvor versene ofte er to eller tre-delte, der delene går direkte over i hverandre uten pauser, men der siste del ofte har et mer iørefallende og repeterende tema. I "California" finnes det riktignok et refreng slik det er navngitt i albumcoveret, men jeg opplever denne delen mer som en slags bridge, noe jeg vil komme tilbake til nedenfor.

På tross av hjemlengselen fortelles det at reisen har brakt med seg mange opplevelser. Denne personen har vært på reise en stund, og Paris og Frankrike er ikke det første stedet hun besøker. I andre vers går hun over til å beskrive reisen i lystige ordelag:

I met a redneck on a Grecian isle
Who did the goat dance very well
He gave me back my smile
But he kept my camera to sell
Oh, the rogue, the red red rogue
He cooked good omelettes and stews
I might have stayed on with him there
But my heart cried out for you, California
California I'm coming home
Oh, make me feel good rock'n roll band
I'm your biggest fan
California, I'm coming home

Hun forteller at hun møtte en mann som "danset geitedansen bra" og som fikk henne til å smile igjen, men som samtidig beholdt kameraet hennes, slik at han kunne selge det. I denne frasen legger hun mer volum på stemmen, og hun høres noe indignert ut. Men det varer ikke lenge, og det har tydeligvis ikke spilt så stor rolle, siden hun sier at hun fortsatt kunne blitt der, men at hun lengtet hjem. Denne mannen later også til å være den samme som hun synger om i "Carey" fra samme album, og at reisen i "California" er den samme som i "Carey" i retrospektiv. Ordene "redneck" og "the red rogue" i "California", har store likheter til "Let's have another round for the bright red devil who keeps me in this tourist town" i "Carey". Også andre fraser har paralleller til hverandre: "Oh, you know it sure is hard to leave here, Carey, but it's really not my home", og i "California": "And I might have stayed on with him there, but my heart cried out for you / California, California, I'm coming home..."

I "Carey" er hun på et tidligere tidspunkt i reisen, og der hun i "California" synger om hvor hun har vært, synger hun i "Carey" om hvor hun kanskje kommer til reise: "Maybe I'll go to Amsterdam, or maybe I'll go to Rome". I "Carey" befinner hun seg for øyeblikket i kystbyen Matala på Kreta, som det er henvisning til i teksten: "...under the Matala moon".

Frihetsfølelsen er sterk, og en filosofi om å ta ting som de kommer og å leve i nuet skinner gjennom: "Come on down to the Mermaid Cafe, and I will buy you a bottle of wine / And we'll laugh and toast to nothing, and smash our empty glasses down". Musikken er lystig, og gitar, bass, koring og det som høres ut som en bongotromme, gir stemning av en reise på et eksotisk og solfylt sted.

Det eksotiske med å befinne seg på et ukjent sted er i "California" snudd om. Hjemstedet blir stående som et varmt sted med et avslappet levesett, i motsetning til det stedet hvor personen nå befinner seg, som hun som tidligere sier er "too old and cold and settled". Gjennom dette maler Mitchell ikke bare bilder av reisen, men også av California.

I tillegg til stedsnavnet inneholder også teksten andre konkrete henvisninger hit, nærmere bestemt, Hollywood, som der hun humoristisk synger; "I'll even kiss a Sunset pig". "Sunset

pig” ble brukt som et klengenavn om politiet som patruljerte Sunset Boulevard i Hollywood i 1960-årene, som var et samlingspunkt for det meste som skjedde på musikkfronten i byen.⁹⁹

California er et sted som gjerne blir forbundet med sol, varme, glamour og ”easy living”, og stedsnavnet kan i seg selv være nok til å sette slike bilder i sving. I essayet ”Sansen for plassen” (1996) skriver Seamus Heaney:

Alle disse plassane er levande forestillingar, dei vekker ikkje berre ein visuell reaksjon, for alle er blitt prega av ånda til ein poet og av hans poesi. Same kva vi trur eller meiner politisk, same kva kultur eller subkultur som har prega den individuelle sensibiliteten vår, så vekker desse namna forestillingar i oss, sansen vår for plassen blir styrkt, sansen for oss sjølve ikkje berre som innbyggjarar av eit geografisk landskap, men også av eit mentalt landskap blir halden oppe.¹⁰⁰

De plassene Heaney snakker om er tradisjonsrike steder i Irland. Selv om han her omtaler ”sansen for plassen” i tilknytning til det å være innbygger på et geografisk sted, så kan hans ord om det mentale landskapet være beskrivende for hvordan det har nedfelt seg visse trekk som man knytter til et bestemt sted, enten man tilegner seg dette ”landskapet” ved å bo der, som besøkende, eller gjennom litterær, muntlig eller musikalsk formidling. Som Heaney sier så er forestillingene om plassen preget av ”ånda til ein poet og hans poesi”. Dette har noen likheter til sitatet av Martin Stokes tidligere, der han sier at musikalske bilder ikke bare gjenspeiler kunnskapen om andre steder, men at de også er med på å skape dem.

Som nevnt er sol, varme og ”easy living” assosiasjoner som gjerne dukker opp i tilknytning California. Selv om dette kan sies å være en stereotyp forestilling, siden staten består av langt mer enn behagelige temperaturer og et behagelig levesett, er dette ting som har blitt framhevet, og slik blitt en stor del av ”sansen for plassen”.

⁹⁹ Lest på Jonimitchell.com: <http://www.jonimitchell.com/glossary/entry.cfm?id=40> På samme nettsted finnes også en annen tolkning av ”sunset pig”. Denne henviser til en tradisjon for å feire soloppgangen på en restaurant i Malibu som ligger like utenfor Los Angeles. Dette skulle visstnok innebære at noen ble valgt ut til bokstavelig talt å skulle kysse en gris.

¹⁰⁰ Heaney 1996: 68

Denne forestillingen er også noe som musikk har vært en viktig formidler av, og et eksempel er ikke minst popgruppen Beach Boys og surf-musikken, med budskap om ”fun, fun, fun”, og solfylte californiske strender.¹⁰¹

Låten ”California” kan på den ene siden sies å vekke noen av disse forestillingene, og underbygge det stereotype bildet av California. På den andre siden er det bildet som tegnes av hjemstedet og hjemlandet ikke entydig. USA fører en krig som hun er imot, og ”the Sunset pig” levner heller ikke stor tvil om at det er sider av dette landet som ikke tiltaler henne. Klengenavnet på politiet kan stå som en henvisning til de regjerende myndigheter og kontrollen de utfører. Likevel vil hun tilbake, og hun er til og med villig til å kysse ”fienden” bare hun kommer til det stedet som tross alt er hjemme.¹⁰²

Lengselen hjem understrekes også ved bruk av steelgitaren. Den inntre i den delen som blir omtalt som refreng i albumcoveret, men som mer gir inntrykk av å være en slags bridge etter den mer iørefallende melodien i slutten av versene. I ”bridgen” blir linjene i melodien lengre, og hjemlengselen og ensomheten utbroderes i både tekst og musikk, ikke minst ved at steelgitaren kommer inn med en sår glissando på ordet ”lonely”, og gir det et nesten karikert preg i sammenheng med teksten.

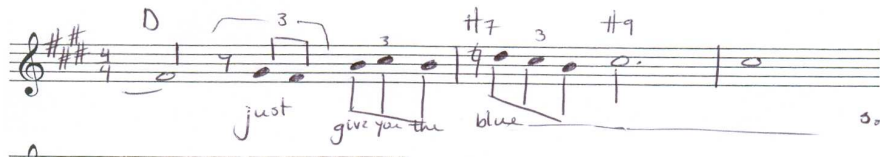
Oh, it gets so lonely
When you're walking
And the streets are full of strangers
All the news of home you read
Just gives you the blues
Just gives you the blues

Musikalske virkemidler er også noe som brukes i repeteringen av ”Just gives you the blues”. Med oppløsningstegn for tonen diss i akkorden H-dur, lager hun en blåtone som synges med stor intensitet, som også her får et nærmest karikert preg eller en humoristisk undertone i sammenheng med teksten (eks.9). Steelgitaren og betoningen av blues blir også med på å markere og signalisere hvor ”hjem” er, siden begge disse elementene kan knyttes til musikk-kulturer i USA.

¹⁰¹ Om Beach Boys og surf-musikken, se for eksempel Blokhus og Molde 1996: 223-226

¹⁰² Se Jonimitchell.com: <http://www.jonimitchell.com/glossary/entry.cfm?id=40>

Eks 9:



Vektleggingen av blues er ikke bare noe som knyttes til ensomheten eller melankolien som frambringes ved å lese nyheter hjemmefra mens hun selv befinner seg langt borte. Andre gang dette temaet inntreffer, settes bluesen i sammenheng med nyhetenes innhold. Dette dreier seg om krigen, som hun også berørte i første vers. Ut fra tiden det ble skrevet i, kan man anta at det er Vietnamkrigen det siktes til:

Oh, it gets so lonely
When you're walking and the streets are full of strangers
All the news of home you read
More about the war you read
More about the war
And the bloody changes
Oh will you take me as I am?
Will you take me as I am?
Will you?

Det kommer ambivalente følelser til uttrykk gjennom kontrastene som Mitchell legger i teksten. Hovedpersonen lengter hjem og leser nyheter derfra, men gjennom nyhetenes innhold framheves en side om hjemstedet og hjemlandet som hun har en sterk motstand til. Likevel avsluttes låten med gjentakelsen av spørsmålet: "Vil du ha meg som jeg er?" Det kan framstå som om hovedpersonen ironiserer litt over seg selv, ved å lengte så sterkt tilbake til noe som hun kanskje ville bort fra. Spørsmålet kan også tolkes som at det ligger en viss usikkerhet i om det virkelig blir bra å komme hjem.

Gjennom beskrivelser av reisen, og ved at låten er ganske lystig i uttrykket, framstår den likevel på mange måter som en kjærlighetserklæring til California, ikke minst gjennom versenes siste fraser der stedsnavnet gjentas. Men i motsetning til "Woodstock", som er mer

entydig i budskapet om festivalen og hippietidens idealer, belyses flere sider av stedet og hjemlandet. Låten ”Woodstock” bidrar på et vis til å opprettholde en form for myte, i motsetning til ”California” der hun på samme tid er med på å ”avmystifisere” stedet ved å framstille flere sider av det.

Identitet og kjønn

En kvinne for all sin tid

Canadiske Joni Mitchell er ganske enkelt en av de viktigste og mest innflytelsesrike hvite kvinnelige artistene fra den siste halvdelen av det forrige århundret. Hun viste at kvinnelige låtskrivere og musikere også er tenkende kreative mennesker. Hun er et kvinnelig forbilde som har bevart sin integritet både som kunstner og menneske gjennom en karriere som har vært lysende mangfoldig i mer enn 30 år. Det i en forrykt bransje, hvor det å være kvinne i seg selv var en utfordring.¹⁰³

Overskriften og sitatet er et utdrag av en anmeldelse av albumet *Dreamland* (Asylum, Reprise, Nonesuch, Rhino), som ble utgitt i 2004. I anmeldelsen hylles Mitchell som en innflytelsesrik artist, og for at hun har bidratt til å vise at også kvinner er kreative musikere og mennesker, noe som forteller en hel del om hvordan kvinner til tider har blitt sett på. Men på samme tid som det i anmeldelsen settes søkelys på at det har eksistert en diskriminerende forskjellstenkning når det gjelder kjønn, setter den selv en differensiering i og med at Mitchell omtales som en av de viktigste og mest innflytelsesrike *hvite* og *kvinnelige* artistene. Ikke minst er ordene kvinne og kvinnelig hyppig brukt i disse setningene.

Jeg tillegger ikke anmelderen å kreditere Mitchell ”bare” på grunn av at hun er kvinne, noe anmeldelsen senere også viser, men teksten kan likevel stå som et eksempel på hvordan oppfatninger om forskjell/ likhet mellom grupper i samfunnet er gjeldende også her. Leo Treitler sier dette i essayet ”Gender and Other Dualities of Music History” (1993):

¹⁰³ Svein Andersen i *Aftenposten* 21.09. 2004.

[...] gender typically plays its role in concert with dualities of ethnicity, nationality, or race – all dichotomies of self and Other that are linked as markers in the pathways and panoramas of understanding in our culture.¹⁰⁴

Som det kommer fram av sitatet er dualismetenkning ikke bare noe som gjelder kjønn, men også etnisitet, nasjonalitet eller rase.¹⁰⁵ Denne tankegangen knytter Treitler opp til begreper om selvet og den Andre, og han sier at dette har funksjon som markører for vår forståelse av kulturen. Vi bruker det til å klassifisere verden, og det har betydning for danningen av egen identitet. Det kan imidlertid også ligge et maktforhold i en slik klassifisering, som kan føre til ekskludering, diskriminering og stigmatisering av enkelte grupper og individer.¹⁰⁶

Et sentralt verk som belyser dualismens betydning i samfunnet er Edvard Saids *Orientalism* (1978), et verk der han tar for seg vestens syn på østen som den Andre.¹⁰⁷ I en feministisk diskurs er filosofen Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn* (1949) en sentral referanse. Hun tar opp hvordan kvinnen har blitt definert som den Andre. Et poeng for Beauvoir er at dette også skaper begrensninger i kvinnens egen tenkning.¹⁰⁸

Opp gjennom historien har det nedfelt seg oppfatninger om visse trekk eller egenskaper som kjennetegner en bestemt gruppe. I forhold til kjønn, som er det området jeg vil konsentrere meg om her, er det noen aspekter som har blitt regnet som naturlig feminint eller naturlig maskulint. Slår jeg opp i en ordbok, beskrives kjønnsbegrepene gjennom ord som dette: Femininitet; kvinnelig, sart, umandig. Maskulinitet: mannlig, mandig, kraftig.¹⁰⁹ Som jeg på ulike vis skal komme inn på, har disse oppfatningene både ført til diskriminering og til at det har nedfelt seg konvensjoner for hvordan man skal oppføre seg og handle på bakgrunn av sitt kjønn, der det biologiske kjønn har blitt sett på som bestemmende for hvilke muligheter og begrensninger man har.

¹⁰⁴ Treitler 1993: 23

¹⁰⁵ Treitler påpeker riktignok at han oppfatter kjønn som den arketypiske dualismen, se Treitler 1993: 23

¹⁰⁶ Se Solie 1993: 2-3

¹⁰⁷ Se Treitler 1993: 30

¹⁰⁸ Se Iversen 1993: 55

¹⁰⁹ Hjulstad og Sødal 2003.

I faglitteraturen om kjønn og identitet er kjønnsidentiteten vanligvis å forstå som en sosial, kulturell og politisk konstruksjon, heller enn noe som er medfødt og essensielt.¹¹⁰ I feltet har man vært opptatt å belyse hvordan begreper om maskulinitet og femininitet er formet av ideologier, og at en essensialistisk tankegang har skapt stereotype holdninger og undertrykkelse.¹¹¹ En teoretiker som har blitt referert til er for eksempel Michel Foucault, som har vist hvordan synet på tilsynelatende universelle begreper som blant annet galskap og seksualitet har sammenheng med den institusjonelle makt.¹¹²

I musikkbransjen, som ellers i samfunnet, har det nedfelt seg normer for hva som er ”naturlig” og hva som er ”passende” i forhold til begreper om maskulinitet og femininitet. Dette gjelder i alt fra instrumentvalg til musikalsk uttrykk og image. Eksempelvis kan man jo tenke seg hvor mange kvinnelige trommeslagere eller hvor mannlige harpister man ser, noe som er nært å anta har en sammenheng med kjønnskonvensjoner. Kjønn blir også knyttet opp til musikkstil og sjanger, og i populærmusikkfeltet har for eksempel rocken med sitt ”råe” uttrykk ofte blitt forbundet med maskulinitet, mens popmusikk gjerne blir sett på som å være ”mykere” i sitt uttrykk, og knyttet til femininitet.

Populærmusikkbransjen er en mannsdominert bransje, der kvinner har vært, og fremdeles er, i klart mindretall. Selv om stadig flere kommer til er det ennå langt igjen til en jevn fordeling mellom kjønnene. I tillegg til at kvinner tallmessig har vært færre, har også de ulike musikalske rollene til kvinner vært få i sammenligning med menn. I de fleste sammenhenger har kvinner fylt vokalistrollen, og i mindre grad roller som instrumentalister og låtskrivere. Kvinnelige artister har også ofte hatt vanskeligheter med å bli tatt fullt ut på alvor. Som det kommer fram i anmeldelsen ovenfor har ikke kvinner blitt regnet som å ha kreative kvaliteter på linje med menn. For eksempel blir Mitchell, selv om hun i dag har fått stor anerkjennelse, likevel ofte omtalt som en av de beste *kvinnelige* artistene.¹¹³ Kvinner som har markert seg blir ofte sammenlignet med andre kvinner, uansett om de er inspirert av andre kvinnelige artister eller ikke.¹¹⁴

¹¹⁰ For eksempel bruker McClary ordet ”sex” om det biologiske kjønn, mens hun bruker ordet ”gender” om den sosiale konstruksjonen kjønn, se McClary 1991: 36. Se også Davidsen 1998: 11-12

¹¹¹ Om essensialistisk tenkning, se for eksempel Solie 1993: 1-5

¹¹² Se McClary 1991: 29

¹¹³ Joni Mitchell skal selv ikke vært særlig glad for kommentaren fra en fan om at hun var: ”the best female singer-songwriter of all”. Han mente å gi en kompliment, mens Mitchell reagerte på ordet kvinnelig. Man ville ikke kalle Bob Dylan, Neil Young eller Bruce Springsteen for den beste mannlige artisten, se O’ Brien 2001: 208

¹¹⁴ Se O’ Brien 2001: 203-204

Joni Mitchell har gjennom en lang karriere vist at kreative egenskaper går på tvers av kjønn, idet hun har markert seg som både sanger, tekstforfatter, musiker, låtskriver, og det gjennom mange forskjellige musikalske landskap. Før jeg ser nærmere på hvordan musikken hennes kan tolkes i en kontekst om kjønn, der jeg tar utgangspunkt i teori fra et feministisk perspektiv, vil jeg redegjøre kort for noen teoretiske tilnærminger til feltet.

Feminismen er en retning som kjemper for sosialt likeverd mellom kjønnene.¹¹⁵ Feministisk kritikk kan defineres ved at man stiller spørsmål om kjønn ut fra et kvinneperspektiv. Feltet består likevel ikke av et ensrettet syn eller en bestemt teori eller metode, men av til dels ulike og motstridende posisjoner og teorier.¹¹⁶

En innfallsvinkel er psykoanalysen, der diskusjoner om det splittede subjekt har stått sentralt.¹¹⁷ Der Freud la vekt på biologiske drifter som avgjørende for dannelsen av kjønnsidentiteten, argumenterte en senere psykoanalytiker som Jaques Lacan for at konstitueringen av subjektet fant sted gjennom språket, der Lacan kombinerte psykoanalytisk teori med Saussures lingvistikk.¹¹⁸ Både Freud og Lacan har fått kritikk for å være patriarkalske i sine teorier, siden de framhevet fallos, som er knyttet til faren, som den privilegerte "signifier".¹¹⁹

En annen sentral referanse er psykoanalytikeren og lingvisten Julia Kristeva, som bygger mye på Lacans teorier. Selv om hun tok avstand fra feminismen, så har hun fått stor betydning i en feministisk diskurs siden hun har fremmet synet på at kjønnsidentiteten ikke er en fast størrelse, men er i bevegelse og ikke lar seg fange.¹²⁰ Også hun har imidlertid fått kritikk, ved

¹¹⁵ For en generell innføring i feminisme, og en grundigere gjennomgang og oversikt over teoretiske tilnærminger til feministisk kritikk av musikk, se Davidsen 1998: 18-26

¹¹⁶ Se Iversen 1993: 55. For mer om ulike retninger i feministisk litteraturteori, se Iversen 1993: 55-61

¹¹⁷ Gjennom Ødipuskomplekset argumenterte Freud for at guttebarnet finner sin subjektposisjon gjennom trusselen om kastrasjon, som fører til at seksualdriften blir fortrent til underbevisstheten, og at subjektet framstår som splittet: "Before gender or identity are established there is only the rule of the 'pleasure principle'. The 'reality principle' eventually supervenes in the form of the father who threatens the male child's Oedipal desire for the mother with the punishment of 'castration'. The repression of desire makes it possible for the male child to identify with the place of the father and with a 'masculine' role. [...] This phase introduces morality, law, and religion, symbolised as 'patriarchal law', and induces the development of a 'superego' in the child. However, the repressed desire does not go away and remains in the unconscious, thus producing a radically *split* subject. Indeed, this force of desire *is* the unconscious", Selden og Widdowson 1993: 138. Freud har blitt kritisert for i langt enklere grad beskrive jenters ødipale krise, der den feminine seksualiteten er antatt å bli formet med bakgrunn i en "penismisunnelse", Selden og Widdowson 1993: 138, 204.

¹¹⁸ Se Skei 1993: 145- 146

¹¹⁹ Se Selden og Widdowson 1993: 222-225

¹²⁰ Opplysningene er basert på Moi 1986: 9-12 og Iversen 1993: 60

at hun har skrevet om det feminine i termer som knytter det opp til den pre-Ødipale fasen, og slik har tematisert det som ikke skulle la seg tematisere.¹²¹

Dekonstruksjonen har også hatt en sentral plass innenfor feministisk tenkning.

Dekonstruksjonens ”prosjekt” gikk blant annet ut på å avsløre hvordan den ene siden av et begrepspar har hatt en privilegert status i den vestlige kulturen, hvor det har vært en tendens til å tenke i binære motsetningspar. Eksempler på dette kan være mann/kvinne, maskulin/feminin, kropp/sjel og natur/kultur. Jaques Derrida, en sentral skikkelse innenfor dekonstruksjonen, viste til hvordan man i tradisjonell filosofi har tenkt på tale og skrift som et slikt motsetningpar, der tale har vært det privilegerte begrep, fordi talerens nærvær garanterer for talerens mening. Dette omtalte Derrida som logosentrisme. Dekonstruksjonen har fått stor betydning for feministisk kritikk, siden den er en innfallsvinkel til å oppløse et hierarki der kvinne er det undertrykte begrep.¹²²

De franske feministene, ved blant andre Hélène Cixous (f. 1937), har prøvd å dekonstruere det logosentriske motsetningssystemet. Dette har de gjort ved å konstruere eller ”oppdage” en egen kvinneskrift, kalt *écriture féminine*. Det som kjennetegner denne skriften er i følge de franske feministene at den bygger på kvaliteter som er marginalisert av logosentrismen; den er flytende, ubundet av faste betydninger, og i stadig prosess. På denne måten kan man si at de franske feministene er påvirket av Jacques Derrida. I tillegg kjennetegnes *écriture féminine* av at den tar direkte utgangspunkt i kvinnens kroppslige erfaringer.¹²³

Andre har forsvart fransk feminisme ved å framheve at også kroppen er konstituert og produsert av kulturen, og at de slik motsier en essensialisme i betydningen biologisk determinisme.¹²⁴

I musikkvitenskapen har feministisk kritikk hatt liten plass i forhold til andre humanvitenskaper. Dette synes å henge sammen med en tradisjon for å betrakte musikken eller verket ut fra et formalistisk synspunkt, der ”utenommusikalske” aspekter har blitt sett på

¹²¹ Se Moi 1986: 11-13

¹²² Se Rowland 2002: 99-101

¹²³ Davidsen 1998: 21

¹²⁴ Se Solie 1993: 4-5

som irrelevante. Den vesteuropeiske kunstmusikken, som har hatt en rådende posisjon i musikkvitenskapen, har i liten grad blitt analysert ut fra sosiale og kulturelle prosesser, og slik later feminismen til å ha kommet til kort i forskningen. Musikkforskeren Susan McClary belyser dette i *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality* (1991), som er en sentral bok innen kritisk musikkvitenskap. Hun sier at når feministisk kritikk utviklet seg i disipliner som litteraturstudier og kunsthistorie tidlig på 1970-tallet, satt kvinnelige musikkvitere som henne selv på sidelinjen og så på med interesse og misunnelse, men at det på denne tiden var vanskelig å gjøre det samme blant annet på grunn av institusjonelle hensyn.¹²⁵

Med *Feminine Endings* gav McClary et viktig bidrag til musikkvitenskapen, hvor hun prøver å vise hvordan musikk uttrykker ideologier, og hvordan det har nedfelt seg eller har blitt konstruert et språk om maskulinitet og femininitet også her. McClary sier blant annet at i tillegg til at språket om musikk inneholder ladede begreper som for eksempel "Masters of Italian opera" og "Man and Music", så har begreper om maskulinitet og femininitet også blitt nedfelt som koder i musikken. Hun analyserer musikk på tvers av stiltyper og sjangrer, der hun tar for seg repertoar fra både vesteuropeisk kunstmusikk og populærmusikk. I introduksjonen til boka presenterer McClary fem punkter som viser hvilke tema hun tar opp og behandler i sin feministiske kritikk av musikk. Som hun selv poengterer, kan temaene ses i sammenheng med hverandre, og vil til dels overlappe hverandre.

Det første punktet McClary presenterer er den musikalske konstruksjonen av kjønn og seksualitet, der hun sier at komponistene med utviklingen av operaen på 1600-tallet jobbet iherdig med å utvikle en musikalsk semiotikk om kjønn: [...] a set of conventions for constructing "masculinity" or "femininity" in music: The codes marking gender difference in music are informed by the prevalent attitudes of their time."¹²⁶ Hun sier også at kodene ikke bare reflekterer forestillingene om kjønn, men at de også er med på å skape dem:

Moreover, music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organization (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated¹²⁷

¹²⁵ Se McClary 1991: 5

¹²⁶ McClary 1991: 7

¹²⁷ McClary 1991: 8

I tillegg poengterer McClary at de musikalske kodene for kjønn har vært i endring, men hvis noen aspekter av kodene har vist seg stabile er det ikke fordi musikk er et universelt språk, men heller fordi visse sosiale holdninger til kjønn har holdt seg relativt konstante opp gjennom historien.¹²⁸

Det andre punktet McClary tar opp er kjønnsaspekter i tradisjonell musikkteori, der hun belyser at musikkteoretikere og musikkanalytikere bruker metaforer for kjønn (maskulinitet versus femininitet) og seksualitet i sine formuleringer. McClary påpeker også at selv om kjønnsmetaforer er retorisk generert, så er det ikke dermed sagt at hvert eneste element av enhver konstruksjon er basert på en intensjon, men at kodene ofte blir regnet som ”naturlige”. Når man skriver musikk til en kvinnelig karakter, så vil kanskje komponister automatisk velge egenskaper eller trekk som mykhet eller passivitet, uten å undersøke premissene for slike valg. En vanlig metafor er klassifiseringen av kadenstyper eller endinger som refererer til kjønn. Gjennom et sitat fra Willy Apel i *Harvard Dictionary of Music*, viser hun hvordan en ending eller kadens der siste akkord i en frase inntreffer på tungt taktslag, blir kalt maskulin, mens den blir kalt feminin der akkorden er utsatt til et lett taktslag. McClary poengterer at disse metaforene ikke er vilkårlige, men er utarbeidet på basis av et antatt styrkeforhold mellom kjønnene og henspiller på sterk versus svak. Den maskuline kadensen har blitt betraktet som den mest normale, mens den feminine er foretrukket i mer romantiske stiler. Hvis den maskuline blir betraktet som normal, sier hun at en logisk konsekvens er at den feminine blir betraktet som unormal. Den feminine som er å foretrekke i mer romantiske stiler betraktes derfor som svak, unormal og subjektiv, i motsetning til den maskuline, som blir betraktet som sterk, normal og objektiv. Hun viser også til at dur/moll-treklagen har blitt brukt som metafor på kjønn, der dur henspiller på maskulinitet, og moll på femininitet.¹²⁹

I det tredje punktet hevder McClary at musikk kan knyttes til analogier for seksualitet: ”Not only do gender and sexuality inform our ”abstract” theories, but music itself often relies heavily upon the metaphorical simulation of sexual activity for its effects”.¹³⁰

Hun sier at tonaliteten i seg selv var det fremste musikalske middelet i perioden 1600-1900 for å vekke og kanalisere begjær, og hun bruker Schenker som eksempel på at seksuelt begjær

¹²⁸ Se McClary 1991: 8

¹²⁹ Se McClary 1991: 9-12

¹³⁰ McClary 1991: 12

og utløsning er konstituert innenfor musikkens område.¹³¹ McClary stiller spørsmål ved hvordan begreper som frigjøring og spenning blir dannet, og hvilken subjektivitet som ligger til grunn for dette. McClary viser også til at de ulike temaene i sonatesatsformen har blitt knyttet til kjønn, der første tema ble kalt maskulint og andre tema feminint, noe hun knytter til oppfatningene om mannen som selvet og kvinnen som den Andre.¹³²

Det fjerde punktet kaller hun musikk som kjønnet [gendered] diskurs. Her poengterer hun at musikkens tilknytning til kropp og subjektivitet har gjort at den har blitt oppfattet som å være feminin. Hun hevder at "rasjonelle" aspekter har blitt framhevet for å legitimere den som maskulin, gjennom elementer som objektivitet, universalitet og transcendens. McClary sier også at hvis hele den musikalske aktiviteten allerede er fylt med "kjønnsrelaterte engstelser", så kan feministisk teori tilføre en fruktbar tilnærming til noen av de uregelmessighetene [anomalies] som karakteriserer den musikalske institusjonen.¹³³

Det femte og siste aspektet som McClary tar opp er diskursive strategier for kvinnelige musikere: Her peker McClary på at kvinner opp gjennom historien har blitt ekskludert eller nektet skolering innen musikk, og at de har blitt regnet som ikke å ha kreative evner på lik linje med menn. Musikk som er laget av kvinner har blitt bedømt som triviell eller som ikke å tilhøre standarder som passer kvinnen, der for eksempel et element som aggressivitet ikke er passende. Hun skriver også at mange utmerkede kvinnelige komponister insisterer på å gjøre sin kjønnsidentitet til et ikke-tema, noe hun mener har å gjøre med at det fremdeles finnes så mange essensialistiske antagelser om hvordan musikk som er laget av kvinner skal høres ut.¹³⁴

I det som følger vil jeg se på hvordan musikken til Mitchell kan tolkes med utgangspunkt i noen av McClarys teorier. Jeg kommer imidlertid til å trekke inn andre teoretikere der jeg synes det er hensiktsmessig. Et sentralt spørsmål gjennom kapitlet vil være om og eventuelt hvordan Mitchell kan sies å utfordre noen av de konvensjonelle oppfatningene om en

¹³¹ " Even without texts or programs, tonal compositions ranging from Bach organ fugues to Brahms symphonies whip up torrents of libidinal energy that are variously thwarted or permitted to gush. The principal theorist to acknowledge and examine this aspect of tonality systematically is Schenker: the purpose of his quasi-mathematical diagrams (in addition to his explicitly sexualised tropes) is to chart simultaneously the principal background mechanisms through which tonal compositions arouse desire and the surface strategies that postpone gratification. Through rigorous theoretical language and graphing techniques, he plots out the mechanisms whereby certain simulations of sexual desire and release are constituted within the musical medium", McClary 1991: 12-13

¹³² Se McClary 1991: 12-17

¹³³ Se McClary 1991: 17-18

¹³⁴ Se McClary 1991: 18-19

kjønnsidentitet, og hvilken betydning hun som kvinnelig musiker i en mannsdominert bransje har hatt.

I am on a lonely road and I am travelling...

Frasen er hentet fra "All I Want", og er de første ordene på albumet *Blue*. Med det første ordet "I", der "jeg" er ute på en ensom reise, gir dette en pekepinn om at subjektiviteten vil være sterkt gjeldende, og hvor subjektet er på reise både i bokstavelig og følelsesmessig betydning. I "All I Want" uttrykkes det et spenningsforhold mellom frihet og avhengighet, der subjektet slites mellom det å være et selvstendig individ og samtidig befinne seg i et kjærlighetsforhold.

I am on a lonely road and I am travelling
Travelling, travelling, travelling
Looking for something, what can it be
Oh I hate you some, I hate you some
I love you some
Oh I love you when I forget about me

En følelsesmessig konflikt uttrykkes allerede i første halvdel av første vers, der personen er på en "ensom reise" på leting etter "noe". Mitchell åpner med å synge rolig og "nede", for så å intensivere og dra tempo forover på gjentakelsene av ordet "travelling", noe som gir inntrykk av at jeg-personen opplever viss frustrasjon, men som samtidig underbygger at hun er på vei. Hun faller tilbake i "vanlig" tempo igjen i "Looking for something, what can it be", som i sammenheng med melodien gir et avventende og åpent preg der hun et lite øyeblikk hviler på tersen. I neste frase inntreter et mer direkte følelsesmessig "utbrudd", og hun drar igjen tempo forover: "Oh, I hate you some, I hate you some", før hun "lander" på; "I love you some /Oh, I love you when I forget about me". En følelsesmessig konflikt eller spenning uttrykkes både i tekst, melodi og fraserings. Sheila Whiteley sier dette i en analyse av låten:

In particular, there is a tension between freedom and dependency which comes across in the spontaneous outburst 'Oh, I hate you some ...' where the pitch rises on hate, following the natural inflection of the voice, before the more reflective 'love ... you some'. Here 'love' is mused over, given time and coloured by a minor tonality which draws it into association with the 'travelling' of the first phrase to create an underlying bluesness, a realisation that the cost

of dependency is Self, and the recognition that relationships only work when 'I forget about ... me'.¹³⁵

Som Whiteley sier, er det en erkjennelse av at et kjærlighetsforhold bare fungerer hvis hun gir avkall på seg selv. Men det er noe denne kvinnen verken vil eller kan gjøre. Ønsket om å være et selvstendig individ kommer sterkt til uttrykk i siste halvdel av første vers:

I want to be strong, I want to laugh along
I want to belong to the living
Alive, alive, I want to get up and jive
I want to wreck my stockings in some juke box dive
Do you want - do you want - do you want to
Dance with me baby
Do you want to take a chance
On maybe finding some sweet romance with me baby
Well, come on

Teksten er her særdeles livskraftig og optimistisk med ord som: "laugh, living, alive, jive, jukebox dive, dance" og "sweet romance". Denne delen framstår nærmest som en eneste lang frase, der melodien stadig beveger seg, i det ene øyeblikket nede, for så å skyte opp i høyden i det neste, noe som underbygger vitaliteten som ligger i teksten. Det uttrykkes et sterkt ønske om frihet, der subjektet nekter å innta rollen som den passive. Som når hun synger "I want to be strong / I want to laugh along / I want to belong to the living": Knytter man dette til begreper om kjønn, så har maskulinitet blitt forbundet med aktivitet, individualitet og styrke, mens det feminine har blitt forbundet med passivitet og svakhet; som den Andre i forhold til det maskuline selvet. I en slik kontekst kan man slik si at Mitchell eller subjektet i teksten nekter å innta rollen som den Andre. Hun påberoper seg retten til styrke, til latter, til å være levende. Hun avslutter optimistisk med å spørre om du-personen vil ta sjansen, som i sammenhengen framstår som "selv om" hun ikke vil gi slipp på sin selvstendighet og frihet.

"All I Want" er en følelsesladet låt, et aspekt som gjerne har blitt knyttet til femininitet og subjektivitet. Ifølge McClary har rasjonelle aspekter som objektivitet, universalitet og transcendens blitt framhevet av mannlige musikere og musikktilhengere for å frigjøre dem fra

¹³⁵ Whiteley 2000b: 83

oppfatningen om at musikk er et feminint område.¹³⁶ Den sterke graden av følelser og subjektivitet i Mitchells musikk kan tolkes som at Mitchell går inn i tradisjonelle forestillinger om femininitet, men man kan også se dette som at hun ikke på noen måte prøver å underordne seg maskuline ideologier om rasjonalitet og objektivitet for å bli tatt på alvor i en mannsdominert bransje.

I ”All I Want” er det heller ikke bare én følelse eller stemning som formidles, men derimot et helt følelsesregister; hun er ensom, hun hater, hun elsker, hun vil le, hun vil være sterk, hun er hengiven og trist. Det synes ikke som hun er redd for å knyttes til irrasjonalitet eller for å bli plassert i båsen ”kvinnelig eller romantisk føleri”. Derimot er følelser nesten et tema. Hvis man ser på det å uttrykke følelser som ikke å gi seg over til maskuline ideologier, kan man trygt si at Mitchell ikke underordner seg dette, men uttrykker seg på egne premisser. Rasjonelle eller objektive begreper er ikke noe mål i ”All I Want”. Subjektiviteten viser seg gjennom til dels motstridende følelser, men der hun ikke finner noen entydig løsning eller svar.

Også i de to andre versene ligger spenningen mellom frihet og avhengighet langt framme i teksten, og det er som om det stadig veksles mellom to posisjoner, uten at hun kommer fram til en ”forløsning”:

2. vers

All I really really want our love to do
Is to bring out the best in me and in you too
All I really really want our love to do
Is to bring out the best in me and in you
I want to talk to you, I want to shampoo you
I want to renew you again and again
Applause, applause-Life is our cause
When I think of your kisses
My mind see saws
Do you see - do you see - do you see
How you hurt me baby
So I hurt you too
Then we both get so blue

¹³⁶ Se McClary 1991: 17-18

3. vers

I am on a lonely road and I am travelling
Looking for the key to set me free
Oh the jealousy, the greed is the unravelling
It's the unravelling
And it undoes all the joy that could be
I want to have fun, I want to shine like the sun
I want to be the one that you want to see
I want to knit you a sweater
want to write you a love letter
I want to make you feel better
I want to make you feel free
Hmm, hmm, hmm, hmm,
Want to make you feel free
I want to make you feel free

I tredje og siste vers beskrives sjalusien og grådigheten som ødeleggende. Dette kan tolkes som at mannen frykter hennes selvstendighet og frihet. "It's the unravelling" kan oversettes med at dette må "løses" for at forholdet skal kunne fungere. Deretter sier hun at hun vil ha det moro, skinne som solen, og at hun vil være den ene han ønsker å se. "Løsningen" i setningene før oppløses. Hun synger også om ting som tradisjonelt sett har blitt knyttet til kvinnen: "I want to knit you a sweater". Det er ingen benektelse av antatte feminine aspekter, men hun vil mer, hun vil være et helt menneske.

Det er likevel ingen avklaring i historien der hun velger enten friheten eller kjærligheten. Teksten avslutter på mange måter som den begynner. De første frasene i siste vers peker tilbake på de første frasene i første vers: "I am on a lonely road and I am travelling / Looking for the key to set me free". Hun er fortsatt søkende og på leting, men letingen etter "noe" er erstattet med nøkkelen som kan sette henne fri.

I en feministisk kontekst kan spenningsforholdet mellom frihet og avhengighet tolkes som en veksling mellom selvet og den Andre, men der Mitchell også oppløser en dualisme eller et styrkeforhold mellom kjønnene ved å henspille på felles erfaringer. Den friheten hun søker selv, ønsker hun også ham gjennom de siste frasene: "I want to make you feel free". Det er ingen avskrivning av kjærligheten, derimot uttrykkes det håp. I form av at teksten står fram

med en ”løsning” er det at hun ønsker seg et likeverdig forhold der ingen av partene må gi avkall på seg selv, men der det er rom for to selvstendige individer. Hun vil ikke selv være den som hindrer, eller setter begrensninger i hans frihet. Også i andre vers henspiller hun på dette og på felles erfaringer: ”All I really, really want our love to do / Is to bring out the best in me and in you too”, og ”Then we both get so blue”.¹³⁷ Ser man dette i sammenheng med at man i den vestlige kulturen har vært vant til å tenke i binære motsetningspar, kan man si at Mitchell med dette unngår en slik tankemåte, ved at hun ikke gjenoppretter en ny motsetning mellom mann og kvinne.

I forskjellige nyanser er frihet et nøkkelord i mange av Mitchells tekster, som for eksempel i de siste frasene fra ”Help me” (*Court and Spark* 1974): ”Both of us flirting around / Flirting and flirting / Hurting too / We love our lovin’ / But not like we love our freedom”. Heller ikke her skapes det en motsetning mellom mann og kvinne, teksten uttrykker heller likhet mellom kjønnene. Riktignok synger hun i første vers at han er en ”sweet-talking ladies man” og at *han* elsker sin frihet, men henspiller videre i teksten til felles *menneskelige* erfaringer, der begge har vanskelig for å ”slå seg til ro” med én partner.

Også i ”Cactus Tree” fra *Joni Mitchell (Song to a Seagull)* fra 1968 er frihet et tema:

There’s a man who’s been out sailing
In a decade full of dreams
And he takes her to a schooner
And he treats her like a queen
Bearing beads from California
With their amber stones and green
He has called her from the harbour
He has kissed her with his freedom
He has heard her off to starboard
In the breaking and the breathing
Of the water weeds
While she was so busy being free

Her er mannen ”hjemme” og venter, mens kvinnen er ute. Han har latt henne få den friheten hun søker: ”And he takes her to schooner”; han har ført henne til skonnerten, til båten, og latt

¹³⁷ Se denne tolkningen hos Whiteley 2000b: 83

henne seile av gårde. Han har behandlet henne som en dronning, ropt til henne fra havnen og prøvd å kalle henne hjem igjen. Han har kysset henne med sin frihet; han har forstått hennes frihetstrang, og vil gi henne alt det hun ønsker, mens hun har vært for travelt opptatt med å være fri til å se dette. På den ene siden utfordrer Mitchell tradisjonelle konvensjoner om kvinnen som hjemmeværende og ventende, mens mannen er ute. På den andre siden kan det her virke som om hun posisjonerer mannen som den Andre, ved at han står utenfor og truer hennes selvstendighet og frihet. Selvets frihet står imidlertid ikke i et positivt fortegn, siden hun har gitt avkall på kjærligheten og han som venter.

I "Coyote" fra *Hejira* blir lignende temaer tatt opp, selv om subjektet i teksten framstår med et mer avklart forhold til egen frihetstrang: "No regrets Coyote / We just come from such different sets of circumstance / I'm up all night in the studios / And you're up early on your ranch." Mannen tituleres med "coyote", som ikke akkurat er et hedersord, siden coyoten ofte er kjennetegnet ved feighet og sluhet. "Coyote" kan i denne sammenheng bety at mannen ikke tør å inngå et kjærlighetsforhold med en kvinne som har en alternativ levemåte og som går imot konvensjoner om hva som er forventet, men som hun sier: "Ingen anger, vi kommer fra forskjellige omstendigheter". Hun er musiker og er i studio hele natten, mens han er tidlig oppe på gården.

Her finnes ikke de samme kontrastene som i "All I Want", men subjektet har innsett at friheten trekker det lengste strået. Som hun synger i siste frase: "You just picked up a hitcher / A prisoner of the white lines on the freeway". Han har plukket opp en haiker, en person som er søkende og på reise gjennom livet. Dette ligger det erkjennelse i, men det framstår ikke som entydig positivt gjennom ordet "prisoner", som også indikerer at den sterke frihetstrangen fører til en form for fangenskap; at hun så å si er fanget i sin egen frihetstrang.

Ifølge Susan McClary har maskuline og feminine konstruksjoner også nedfelt seg i tonale forløp opp gjennom historien. Hun argumenterer for at maskulinitet og femininitet blir satt opp som motsetninger gjennom forskjellige musikalske temaer, og der maskuliniteten til slutt seirer ved å vende tilbake til utgangspunktet:

Tonal music is narratively conceived at least to the extent that the original key area - the tonic - also serves as the final goal. Tonal structures are organized teleologically, with the illusion of unitary identity promised at the end of each piece. But in order for pieces to have any narrative

content, they must depart from the tonic and enact an adventure in which other key areas are visited (theorists sometimes say “conquered”) and in which the certainty of tonal identity is at least temporarily suspended. Otherwise there is no plot. [...] To the extent that “Other” keys stand in the way of unitary identity, they must finally be subdued for the sake of narrative closure. They serve as moments both of desire (because without the apparent longing to approach these other keys, there is only stagnation) and of dread (because they threaten identity). [...] such narratives can easily be observed in nineteenth-century symphonies, in which lyrical “feminine” themes are encountered and then annexed (for the sake of closure and generic convention) to the key of the “masculine” theme. The more seductive or traumatic the encounter with the Other, the more violent the “necessary” heroic reaction.¹³⁸

McClary mener at det i denne type musikk blir konstruert inn et maktforhold der kvinnen, eller det feminine begrepet blir undertrykt. Hun overfører dette til populærmusikk, der hun blant annet ser på hvordan denne formen for narrative konstruksjoner viser seg i låten “Live to tell” av Madonna, der hun mener at Madonna unngår å reproducere et slikt maktforhold:¹³⁹

This extraordinary song finally is not about unambiguous triumph: triumph would be easy to simulate, since this is what tonal pieces conventionally do. Yet given the premises of this song, triumphant closure would be impossible to believe. Moreover, it would merely reproduce the structure of oppression that informs narrative convention.¹⁴⁰

Heller ikke i “All I Want” finner man de tradisjonelle narrative konvensjonene som McClary beskriver i tonal musikk. I det minste fungerer i hvert fall på en annen måte. Låten avslutter riktignok på mange måter som den begynner, men uten et mål om å gjennomgå en organisk utvikling mot en samlet identitet som fullføres gjennom tonika. I “All I Want” spinner musikken stadig videre, men uten at det etablerer seg klare definerbare tyngdepunkt. Noe som bidrar til dette er blant annet den tidvise vekslingen mellom dur og moll. Et tydelig eksempel er de første åtte taktene av versenes andre del der det veksles mellom B-moll og Ass-dur på annenhver takt.

¹³⁸ McClary 1991: 155

¹³⁹ Madonna har fått stor oppmerksomhet i en diskurs om identitet og kjønn blant annet på grunn av hennes spill med femininitet og roller. Foruten McClary se også Hawkins (2002) og Davidsen (1998).

¹⁴⁰ McClary 1991: 160

Selv om subjektet i teksten i dette partiet klart signaliserer aktivitet og styrke, så bidrar det harmoniske mønsteret til at delen verken framstår som entydig lystig eller ”seirende”. Det er som om spenningsforholdet som tidligere har kommet til uttrykk i teksten her i større grad utspiller seg i det harmoniske mønsteret enn i hva teksten sier. Knytter jeg dette til hva McClary sier om ”kampen” mellom feminine og maskuline temaer i symfoniene i det nittendeårhundre, kunne man tolke vekslingen mellom dur og moll i ”All I Want” som en kamp mellom feminine og maskuline temaer. Men der McClary viser til at de narrative konvensjonene har gått ut på at man bearbeider musikken fram mot en samlet identitet, så opptrer ikke dette i ”All I Want.” I likhet med teksten kommer heller ikke musikken fram til en entydig løsning eller et svar.

Selv etter versenes avslutning der melodien hviler noen takter, så fortsetter musikken ellers å bevege seg uten helt å ”forløses” gjennom det harmoniske mønsteret Ass - Ass7sus og Ass-m7, før Dess-dur inntre i det vokal starter et nytt vers, og som ut fra en tradisjonell funksjonsharmonisk terminologi kan defineres som låtens tonika.

Et fravær av ”en samlet identitet” kan også sies å gjelde låtens avslutning. Selv om Mitchell avslutter som hun begynner med et riff i Ass-dur, får man ikke den tradisjonelle og forventede avslutningen av låten i tonika. Den siste akkorden føles åpen, og som om veien går videre. Mitchell unngår derfor å reprodusere de narrative konvensjoner der en samlet identitet og maskuliniteten framstår som seierherre. Dette i motsetning til den tradisjonelle måte å avslutte tonal musikk på slik jeg tidligere har vist gjennom McClarys teorier. På lignende måte er det samme gjeldende i Mitchells tekst; den unngår en dualisme.

Ifølge Susan McClary har også et element som seksualitet og begjær nedfelt seg i tonale forløp, der musikken simulerer den seksuelle aktiviteten ved å ha en oppbygning mot et klimaks og en forløsning, noe hun igjen knytter til maskuline ideologier.¹⁴¹ I ”All I Want” beveger melodien seg tidvis i raske sprang, i det ene øyeblikket opp i høyden, i det andre lenger nede i registeret. Det nærmeste jeg kommer ”klimaktiske” toner i denne låten er på ”sweet romance” i første vers, på ”so” i andre vers, og på ”make you feel” i tredje vers, der topptonen er tostrøken f. På tross av at tonen har funksjon som et slags høydepunkt, er det likevel som den aldri etablerer seg, eller som at dette ikke er det forløsende målet siden

¹⁴¹ Se McClary 1991: 12-17

musikken flyter eller beveger seg videre. Også dette kan tolkes som at Mitchell unngår å reprodusere de narrative konstruksjonene om kjønn og seksualitet som de McClary omtaler.

Et problem er imidlertid at det kan være vanskelig å overføre kodene direkte til et musikalsk språk som er forskjellig fra det McClary baserer seg på. Som jeg var inne på i oppgavens begynnelse har et av problemene i analyser av populærmusikk vært at den har blitt analysert med utgangspunkt i idealer som ikke er dens egne.¹⁴² I mange stiler innen populærmusikksjangeren er ikke nødvendigvis elementer som tonal og harmonisk utvikling sentralt, eller de fungerer på en annen måte. For eksempel er enkelte stilarter, som for eksempel blues, kjennetegnet ved en syklisk form, der musikken vender tilbake til utgangspunkt og repeteres, uten den organiske målrettede prosessen som ofte beskrives i tonal musikk.¹⁴³

Et annet aspekt er også at det kan være vanskelig å se på de musikalske kodene som en gitt ideologi fra Mitchell selv. I artikkelen "Gender and Other Dualities" stiller Leo Treitler spørsmålstegn ved McClarys teorier, blant annet ved å spørre om hvor kjønnsetikettene som McClary trekker ut av musikken har sitt opphav.¹⁴⁴ Han er kritisk til hvordan McClary leser disse konstruksjonene, og sier at McClary ikke bare angriper forskere og teoretikere som bruker metaforer om kjønn; hun angriper også komposisjonstradisjonen og komponistene. Det siste momentet mener Treitler er problematisk, siden McClary da må anta at instrumental musikk kan uttrykke disse konstruksjonene:

She seems to work in parallel with literary critics who scrutinize the gender roles and relations in works of fiction, but in the absence of counterparts in musical works to the explicit embodiments of such constructions in texts about men and women she must first herself construct them out of the musical materials. In doing so she adopts the very stereotypes that she has deplored, underscoring them by contrast with the feminine character that she describes in music composed by women. That ascription adds to the confusion, because then it is no longer gender-labelling itself to which she objects, but the male dominated, gendered scenarios that have filled European music since the Renaissance.¹⁴⁵

¹⁴² Se også Davidsen 1998: 68-70

¹⁴³ Om oppfatningen av musikk som organisk målrettet prosess og om bluesens sykliske form, se Danielsen 1996: 87-93

¹⁴⁴ Se Treitler 1993: 36

¹⁴⁵ Treitler 1993: 36-37

Som det kommer fram av sitatet så mener Treitler at McClary synes å jobbe på samme måte som litteraturkritikere, men siden det ikke finnes et slikt eksplisitt språk av konstruksjoner i musikk, må hun selv konstruere dem ut fra et musikalsk materiale. Ved å gjøre dette adopterer hun de samme stereotypene som hun anklager andre å formidle. Treitler sier også at gjennom å sette opp den feminine karakteren i musikk laget av kvinner som en kontrast til stereotypene, så er det ikke kjønnsetikettene i seg selv McClary protesterer mot, men at konstruksjonene er skapt av, og dominert av menn.¹⁴⁶

Treitler avviser ikke feministisk kritikk av musikk, og heller ikke at det kan ligge en idé om kjønn og seksualitet i musikken, men et av hans poenger er at man ikke har noen garanti for at dette er en gitt ideologi fra komponistene selv. Han sier at i påstander om kjønn i musikk vil det igjen reise seg spørsmål om hva som er musikkens mening, noe som har blitt grundig debattert i musikkvitenskapen, men uten at man har kommet fram til noen løsning eller svar:

[...] whether music possesses a content beyond its purely musical syntax and structure (for example, the "erotic imagery" that informs "the tonality that underlies Western concert music"); or whether music imitates action or experience ("assaultive pelvic pounding"); or how music affects the listener ("music after the Renaissance...appeals to libidinal appetites"); or whether it expresses feeling (the "throttling, murderous rage of a rapist incapable of attaining release"). If we do not like to put it so grandiosely as that we can simply ask: What are the rules for playing the game that has been set up here? How, for instance, do we choose between McClary's language about the Ninth Symphony and Hermann Kretzschmar's ("The development unrolls the Faustian portrait still further: seeking and not attaining, rosy fantasies of future and past,...the fulfilled reality of a pain that now suddenly makes itself felt")? Where is the context of agreement that is a condition for the conveyance of meaning?¹⁴⁷

Det ligger en reell problemstilling i det Treitler sier, altså hva eller hvilke kriterier legger man til grunn for å bestemme at musikken betyr enten det ene eller det andre? Som han sier et annet sted i samme essay så krever kommunikasjon av et bestemt innhold en felles forståelse om hva som skal bety hva.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Se Treitler 1993: 36-37

¹⁴⁷ Treitler 1993: 38

¹⁴⁸ Se Treitler 1993: 41

Det man kan trekke ut av dette, er at oppfatningen om konstruksjoner om kjønn i musikk også vil være et tolkningsspørsmål. Dette betyr ikke at konstruksjoner om kjønn og seksualitet ikke har nedfelt seg i musikk, men kanskje heller at man ikke har noen garanti for at dette er en gitt ideologi fra komponister og artister selv, i likhet med hvordan man ikke har noen garanti for at det er ”seg selv” artisten forteller om i framføringen, som jeg har belyst både i forbindelse med ”Forfatterens død” og autentisitetsbegrepet. Dette er for så vidt noe McClary er inne på i det hun sier at det ikke nødvendigvis er en helhetlig intensjon bak det musikalske språket, men at kodene blir regnet som ”naturgitt”.¹⁴⁹ Imidlertid kan det likevel bli feil å tillegge musikalske elementer et entydig meningsinnhold. Som man ser stiller Treitler spørsmål om hvilken tolkning vi skal velge å tro på, og som vist i begynnelsen av dette kapittelet så setter han også dualismetenkningen når det gjelder kjønn inn i en større kontekst, sammen med rase, nasjonalitet og etnisitet.

På tross av at man ikke er garantert at musikkens utforming er uttrykk for én bestemt ideologi, så er McClarys teorier likevel fruktbare for å vise hvordan bestemte trekk i musikken gir assosiasjoner til kjønn, og at det har eksistert en tradisjon eller en forståelse av musikk der dette har vært, og er meningsbærende elementer. Her kan det også trekkes en parallell til analysen av ”Woodstock” tidligere i oppgaven, der jeg viste at noen av kodene kunne tolkes som koder for ruserfaringer. McClarys poenger er også fruktbare for å vise at musikk kan være med på å enten underbygge eller utfordre noen av de tradisjonelle forventningene og konvensjonene til kjønn, og til å sette lys på at kjønnsidentiteten er preget og formet av ideologier i samfunnet, heller enn noe som er biologisk deterministisk. Noe som kan være av betydning, er å være bevisst på at også dette inngår som del av et ideologisk prosjekt, der ”lesingen” av musikken vil være preget av tolkeren, i likhet med andre tolkninger om hva som er musikkens mening.

Før jeg går videre, kan det være verdt å nevne at selv om Joni Mitchell har reagert på kjønnskonsvensjoner, så anser hun ikke seg selv som feminist.¹⁵⁰ Gjennom musikken har hun likevel belyst diskriminering og undertrykking av kvinner, som for eksempel i ”Magdalene Laundries” fra *Turbulent Indigo* (1994):

¹⁴⁹ Se McClary 1991: 9

¹⁵⁰ Se O’Brien 2001: 208, 238

I was an unmarried girl
I'd just turned twenty-seven
When they sent me to the sisters
For the way men looked at me
Branded as a jezebel,
I knew I was not bound for heaven
I'd be cast in cast in shame
Into the Magdalene laundries.

Most girls come here pregnant
Some by their own fathers
Bridget got that belly
By her parish priest.
We're trying to get things white as snow,
All of us woe-begotten-daughters,
In the steaming stains
Of the Magdalene laundries

Teksten er inspirert av en avisartikkel som Mitchell leste om kvinner i Irland som hadde blitt gravlagt uten deres fødenavn fordi de på en eller annen måte ble sett på som usømmelige, for eksempel ved at de hadde fått barn utenfor ekteskap. De hadde blitt plassert i en institusjon drevet av romersk-katolske nonner der de skulle arbeide av seg "syndene", og etter at området ble solgt oppdaget man gravene der fødenavnene deres hadde blitt erstattet med navn som for eksempel "Magdalene of the Sorrows" og "Magdalene of the Tears". Kvinnene hadde blitt sett på som versjoner av den bibelske prostituerte, Maria Magdalena, og ble slik betraktet som "falne" kvinner.¹⁵¹ Slik det kommer fram i teksten til Mitchell ble kvinnene betraktet som fristerinner som lokket til seg menn, og de ble påført skyld og skam selv i omstendigheter der de hadde blitt utsatt for overgrep.

Mitchell har også i en annen sammenheng betont at det å få barn utenfor ekteskap har blitt forbundet med skam, selv om omstendighetene ikke kan sammenlignes med det som kommer fram i teksten ovenfor. I "Little Green" synger Mitchell om datteren hun adopterte bort, der en

¹⁵¹ Se O'Brien 2001: 238

frase lyder slik: "So you sign all the papers in the family name / You're sad and you're sorry, / but you're not ashamed."

Morsrollen er ikke bare et biologisk anliggende, men den har også fungert som et viktig ideologisk aspekt knyttet til en kvinnelig identitet. Det å oppgi barnet sitt har blitt forbundet med skam, og gått på tvers av forventninger knyttet til kvinnerollen. Gjennom frasene fra "Little Green" går Mitchell mot de tradisjonelle normene og nekter å godta skammen, selv om hun sørger over å gi barnet fra seg. Paradoksalt nok var det en annen oppfatning knyttet til en kvinnelig identitet som for mange førte til et slikt valg: På denne tiden (1960-1970 årene) var kvinnen forventet å bli mor, men ikke på hvilke som helst premisser. Man skulle ha et legitimt forhold til en mann for å bli det, og det å få barn utenfor ekteskap lå utenfor det man betraktet som akseptabel atferd.

Dette har noe med oppfatninger om seksualitet å gjøre, eller kanskje det er riktigere å si at det er et ideologisk krav om mangel på seksualitet, noe som også har sammenheng med religiøse aspekter. Sheila Whiteley sier dette:

As an ideological construct, the juxtaposition of purity with a healthy society is powerful. As wife, the woman is characterized by stability, constancy and fidelity, loving rather than sexual. [...] As such, the sexually active woman can only be juxtaposed as aberrant, as deviating from the established norm. Unlike her Madonna-like counterpart, she is a woman of flesh and blood, earthy rather than spiritual. Uncontrollable, degenerate, inclined to dissipation either through autoeroticism or through an 'unhealthy' sexual appetite, she is clearly not fitted to a role as wife and mother.¹⁵²

Som Whiteley sier har den seksuelt aktive kvinnen blitt sett på som utsvevende eller å ha en usunn seksuell appetitt, og dermed uegnet som kone og mor. Gjennom tekster som de jeg har drøftet ovenfor, og ved å beskrive kjærlighet og kjærlighetsbrudd i mye av musikken sin har Mitchell gått på tvers av normer om at kvinnens eneste rolle og misjon skulle være å gifte seg og oppdra barn. Selv om Mitchell var en del av hippiebevegelsen, der det eksisterte en form for seksuell frigjøring, så var det langt flere konvensjoner og forventninger knyttet til kvinnerollen på denne tiden i den vestlige kulturtradisjonen.

¹⁵² Whiteley 2000b: 52

Stemme og kjønn

Ideologier om maskulinitet og femininitet er også noe man kan knytte til stemmen og det vokale uttrykk. Som jeg var inne på i forbindelse med autentisitetsbegrepet så har man visse forventninger om mennesket bak stemmen, som for eksempel hvilket kjønn, hvilken alder og hvilken rase sangeren har. I tilknytning kjønn så assosieres for eksempel en mørk klang med maskulinitet, mens en lys klang assosieres med femininitet. Selv om denne forståelsen har bakgrunn i noen rent biologiske og fysiske forskjeller mellom mann og kvinne, der mannen for eksempel gjennomgår et langt mer drastisk stemmeskifte, så har det i tillegg også noe med identitet og ideologier å gjøre.¹⁵³ For eksempel eksisterer det en slags oppfatning om at jo mørkere en mannstemme er, desto mer mannlig og maskulin er han, og om en lys kvinnestemme; jo lysere den er desto mer kvinnelig og feminin er hun. I henhold til noen av de ideologiene og konvensjonene som har eksistert i forhold til kjønn, så har dette i enkelte sammenhenger ført til at man har vært redd for å bli forbundet med egenskaper som man tilegner det andre kjønn. I *Sangeleven i fokus* (2001) skriver Nanna Kristin Arder at gutter og menn ikke bruker det høye leiet i stemmen i redsel for at de skal høres feminine ut: "Helt fra stemmeskiftet inntreffer, er mange mannlige sangere så redde for å utvikle en feminin klang at de isteden pådrar seg en altfor tung og spent stemmefunksjon. I virkeligheten er mennenes falsett en normal del av stemmene deres".¹⁵⁴

Stemmens klang har også i enkelte sammenhenger blitt sett på som en slags referanse for seksuell legning, der blant annet en lys mannsstemme har blitt knyttet til stereotyper om homofili. I sammenheng med de fordommene som har eksistert i forhold til mennesker med en homofil legning har frykten for å høres feminin ut (eventuelt maskulin hos kvinner), også vært knyttet til dette. For eksempel har Joni Mitchell uttalt dette:

[...] the soprano is a girly tone, just by the nature of it. You will notice American women—because this is such a youth culture – speak unnecessarily high compared to women around the world. Women in Europe frequently talk with low voices, but here somebody is ready to call you lesbian at the drop of a hat. You know, they want to check for hair on your chest or

¹⁵³ "Når guttene nærmer seg puberteten, begynner strupehodet å vokse [...] Det som skjer er at stemmeleppene etter hvert blir både lengre og kraftigere. Dette fører til at stemmeleiet synker. Strupehodet vokser også hos jentene, men forandringen skjer mest i lengderetningen. Stemmeomfanget blir også gjerne noe dypere, men selve stemmeklangen blir mest forandret", Arder 2001: 147

¹⁵⁴ Arder 2001: 148

something. America is weird that way. I remember in one of my early reviews, a guy ripped up my music as “effeminate.” I thought that was pretty funny. I think if you will look at my early work, it is much more female. Art needs to be a balance between masculine and feminine. I’m just a spirit with a mouth.¹⁵⁵

I likhet med mange av sine kvinnelige kolleger i folk- eller singer/songwriter-tradisjonen på 1960- og -70-tallet synger Mitchell på de første albumene i et forholdsvis lyst leie med lys klang, og skiller seg ikke ut fra en tradisjonell oppfatning om femininitet med hensyn til toneleie og klang. Allerede på albumet *Court and Spark* fra 1974 begynner stemmen hennes å ligne like mye på en alt som en soprans, men på de siste albumene er stemmen ytterligere lavere i både toneleie og klang. Dette har nok sammenheng med alder og iherdig sigarettøyking, men Joni Mitchell har også uttalt at sopranstemmen hun brukte da hun var ung kom av at hun en periode imiterte Judy Collins og Joan Baez, og at hun først sent i karrieren fant ut at hun hadde et stemmemateriale i tråd med en alt-stemme.¹⁵⁶

Kjønnskonsvensjoner i tilknytning til stemmen har imidlertid ikke bare med toneleie og klang å gjøre, men også med hvordan sangeren uttrykker seg. Tradisjonelt sett har et neddempet eller ”snilt” uttrykk blitt forbundet med femininitet, mens et råere uttrykk har blitt forbundet med maskulinitet, der rocken kan stå som et eksempel. En artist som Janis Joplin skal forlengst ha motbevist at kvinner ikke kan synge rock, men på samme tid har hun også blitt sett på som en som fornektet feminine sider og heller innrettet seg etter maskuline ideologier med sin ”utagerende” framtoning og levestil som tidligere kjennetegnet mannlige rockeartister.¹⁵⁷ I tilknytning en analyse av Janis Joplin sier Sheila Whiteley (2000) at det reiser seg spørsmål om kvinner må vise at de har ”baller” for å lykkes i rockens verden.¹⁵⁸ I forhold til rocken der kvinner enten ble ekskludert eller måtte ”bli en av gutta”, sier Whiteley i en annen sammenheng at folk og protestbevegelsen ga kvinner et mer levedyktig rom, i hvert fall for dem med ”sweet-voices”.¹⁵⁹

Selv om stemmen til Mitchell i den tidlige karrieren kan sies å bekrefte tradisjonelle forventninger til hvordan en kvinnestemme skal høres ut i klang og toneleie, så gjelder ikke dette stemmens ekspressivitet i sin helhet. Hennes vokale uttrykk er ikke det jeg ville plassere

¹⁵⁵ Wild: 2002 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=935>

¹⁵⁶ Wild: 2002 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=935>

¹⁵⁷ Se Davidsen 1998: 4

¹⁵⁸ Se Whiteley 2000b: 69

¹⁵⁹ Se Whiteley 2000b: 72

under karakteristikken "sweet voices". Stemmen hennes står derimot fram med et helt spekter av forskjellige følelsesmessige uttrykk. I en låt som for eksempel "Blue" synger hun ikke "pent og rent", hun hulker, trekker pusten og legger på en skarp markert vibrato i høyden. Hun er innstendig og bestemt i uttrykket i det ene øyeblikket, tilbakelent sår og skjør i det andre. I "Woodstock" nærmest "vrenger" hun stemmen gjennom registerbruddet i improvisasjonspartiet og hun har en "ustabil" vibrato, som gjør at uttrykket ikke på noen måte høres snilt eller formet ut. I "All I Want" står stemmen fram med forskjellige følelsesuttrykk i likhet med teksten der hun sier hun vil le, hun vil være sterk, hun elsker og hun hater.

Som jeg var inne på i forbindelse med teksten i "All I Want" så har følelser blitt knyttet til femininitet. I tilknytning til en analyse av Janis Joplin siterer Sheila Whiteley Luce Irigaray som sier at den eneste kvinnen vi kjenner er den falliske kvinne, kvinne som mann ser henne. Whiteley sier at tradisjonelt sett er den falliske kvinne underdanig og kjennetegnet ved mykhet og snillhet, hun er ikke-voldelig, moralsk, kontrollerbar og ren. En kvinne som viser en sterk grad av følelser har blitt sett på som irrasjonell og "nevrotisk", noe Whiteley knytter til hvordan Joplin i sin tid ble sett på gjennom sin energiske framtoning på scenen.¹⁶⁰

Selv om det er store forskjeller mellom Mitchell og Joplin i både det musikalske og visuelle uttrykket, så kan Mitchell i likhet med Joplin sies å ikke gå inn i de tradisjonelle forventningene knyttet til den falliske kvinne som underdanig, myk, snill og kontrollerbar. Hun sprenger seg heller ut av slike rammer ved å uttrykke følelser så forskjellige som hat, sinne, kjærlighet, glede, sårhet og melankoli, og det av og til i en og samme låt.

Mitchell har også gjennom karrieren vist at hun har et enormt spekter når det gjelder forskjellige musikalske uttrykk og tilnærmingsmåter. Som jeg påpekte tidligere i forbindelse med låten "Turbulent Indigo" er det her en annen uttrykksmessig tilnærming, der stemmen framstår som om det er andre krefter som ligger under overflaten og venter på å slippe ut, på samme tid som den i sammenhengen framstår med et element av sarkasme over seg. Mitchell har ikke føyd seg etter verken kjønnskonvensjoner eller sjangerkonvensjoner i sitt musikalske uttrykk, og der Joplin har blitt sett på som å gå inn i allerede eksisterende konvensjoner på maskuline ideologiers premisser, så har Mitchell bemerket seg gjennom en stor grad av

¹⁶⁰ Se Whiteley 2000b: 52

individualitet, og dette er noe som kjennetegner henne i alt fra sanglig ekspressivitet, til tekst melodi, form og tonalitet.

Form og frasering

Når det gjelder form, finner man sjelden en låt av Mitchell der formen er symmetrisk ordnet. Derimot kan antall takter i versene variere, der formen ofte synes å følge teksten. For eksempel har en låt som "Little Green" 16 takter i første vers, mens andre og tredje vers har 15, der hun i de to siste versene heller bruker den sekstende takten som en slags opptakt til refrenget. I "A case of you", også denne sangen fra albumet *Blue*, består første vers av 20 takter, andre vers av 18 takter, mens tredje vers har 9 takter. Låten går i 4/4, men hun tar også i bruk halvtakter, og heller ikke disse er symmetrisk utformet, noe som bekreftes av at en halvtakt inntreffer i første vers og i refrengene, men ikke i andre og tredje vers. Selv om ikke Mitchell navngir noe som refreng i albumcoveret, men framstiller formen som å bestå av tre lange vers, så er "A Case of You" kanskje en av låtene til Mitchell som ligger nærmest mainstream popmusikk og en tradisjonell inndeling av vers og refreng. Den er en av hennes mest melodiske, der den siste delen av verset skiller seg klart ut fra resten med et iørefallende tema. Her benytter hun seg også av samme tekst hver gang. I mange andre sammenhenger kan det være vanskelig å sette opp klare skiller mellom deler eller temaer i Mitchells musikk, siden de flyter mye over i hverandre. Et vanlig trekk er at hun opererer med lange vers, der den siste delen kan ha funksjon som et slags refreng med et tema som er mer iørefallende enn resten, men uten så tydelige skiller som i "A Case of you". Ofte går hun direkte over i dette temaet uten tydelige hvilepauser mellom delene. Eksempler på dette er låtene "Turbulent Indigo", "California" og "All I Want". I "California" opererer hun riktignok med et tema som navngis som refreng i albumcoveret, selv om denne delen framstår mer som en slags bridge. De mest iørefallende frasene kommer derimot i slutten av versene, med repetisjonene av ordet "California". I "Turbulent Indigo" består formen av tre vers der ingen tema egentlig gir en refrengfølelse, selv om den siste frasen "Oh, what do you know about living in Turbulent Indigo?" har funksjon som et slags "hook", men der hun forandrer på teksten hver gang.

"All I Want" består også av tre lange vers, og selv om man kan dele inn versene i forskjellige temaer, er det vanskelig å skille ut noe som vers og refreng. Tekstmessig er heller ingen av versene like. Også i denne låten tar hun i bruk halvtakter, og heller ikke her er de lagt i symmetriske mønstre, noe som vises ved at disse inntreffer på et annet sted i tredje vers enn i

første og andre vers. Det virker som om Mitchell legger dem inn der hun trenger ekstra rom til teksten, enten i form av antall ord eller at hun vil dvele ved, eller vektlegge noen ord eller toner. Et eksempel er i første vers i frasen "Looking for something, what can it be", der hun legger inn en halvtakt i løpet av ordene "what can it be". Selv om hun ikke akkurat dveler ved ordene, så er nok til å gi dem litt ekstra rom, og når hun tilbake i 4/4-deler et lite øyeblikk hviler på tersen, framkaller dette et avventende og åpent preg. Det understreker ordenes betydning, samtidig som det skaper en kontrast til neste frase, "Oh, I hate you some". Formen blir gjennom slike "grep" dynamisk, og bidrar til bevegelse og frihet i uttrykket.

Frihet er også noe som Mitchell insisterer på når det gjelder fraserings. Fraseringsene hennes i låter som "All I Want" og "California" kan nærmest beskrives som en form for perkusjonsaktig betonte, ofte synkoperte melodiske figurer som så å si konstant er i bevegelse. Det er stadig nye overraskelsesmomenter, og hun varierer fra vers til vers ved å veksle mellom hvor hun legger betoningene, Hun gjør også noen forandringer i melodiens toner. Mitchell er også dynamisk i pulsen, blant annet ved at hun trekker forover i noen frase, mens hun lener seg tilbake i andre. Enkelte ganger gjør hun for eksempel fireren kort med en påfølgende tidlig ener, og det må sies at det må kreve en del av bandet for å følge henne. Det ligger en uforutsigbarhet, eller kanskje mer beskrivende, en impulsivitet i Mitchells fraseringer i det at hun sjelden synger et vers eller en frase på samme måte to ganger.

Som jeg har vist tidligere tok Barthes i "The Grain of the Voice" i bruk Julia Kristevas begreper geno-tekst og pheno-tekst for å forklare forskjellige meningsnivåer i sangen. I *The Kristeva Reader* (1986) knyttes geno-teksten til det pre-Ødipale stadium hvor subjektet ennå ikke framstår som splittet. Geno-teksten beskrives som prosess, som flyktig og ikke så regelbundet, mens pheno-teksten knyttes til struktur og orden, og er eksemplifisert ved det lingvistiske språket.¹⁶¹

Dette skillet, eller denne distinksjonen, har vært sentrale spørsmål i enkelte grener av feministisk kritikk, der det ikke-verbale og "kroppslige" stadiet har blitt knyttet til en kvinnelig identitet, mens det symbolske stadiet har blitt knyttet til regelbundethet, struktur og patriarkalsk dominans.

¹⁶¹ Se Kristeva 1986: 120-123

I ”The Grain of the Voice” tar også Barthes i bruk moren og farens stilling i psykoanalysen for å forklare ”the grain”:

This voice is not personal: it expresses nothing about the singer, about his soul; it is not original (all Russian basses have this same voice, more or less), and at the same time it is individual: it enables us to hear a body which, of course, has no public identity, no “personality”, but which is nonetheless a separate body; and above all this voice directly conveys the symbolic, over and above the intelligible, the expressive: here, flung before us all in a heap, is the Father, his phallic status. That is what the “grain” would be: the materiality of the body speaking its mother tongue: perhaps the letter; almost certainly what I have called *signifying* [*signifiance*].¹⁶²

Barthes beskriver altså ”the grain” som noe kroppslig, noe han i sitatet ovenfor knytter til moren. På samme tid overbringer denne ”kroppen”, eller dette meningsnivået, også det symbolske, pheno-teksten, som knyttes til Faren og hans falliske status i psykoanalysen.

Når Barthes poengterer at pheno-sangen har vært rådende i den vestlige kulturen på bekostning av geno-sangen, så kan dette forstås som at den patriarkalske loven, pheno-sangen, har stått som hierarkisk overordnet geno-sangen og en kvinnelig identitet.

Som jeg har drøftet tidligere i oppgaven så mener jeg at noe av det som griper meg i så stor grad i Mitchells stemme, kan navngis som ”the grain”. I tolkningen av ”the grain”, som en tilstand der subjektet er mer frigjort i den forstand at sangeren (fortsatt) innehar en form for spontanitet og impulsivitet i musiseringen der ikke alle føringer er lagt på forhånd, kan det før-språklige stadiet være en god metafor på dette meningsnivået.

Mitchell virker også å inneha en spontanitet i komponeringsprosessen, der hun utviser en stor frihet i forhold til hvilket musikalsk språk hun benytter seg av, og hun er vanskelig å plassere i noen klar stilkategori. Selv om sangenes formoppbygning har elementer fra popmusikk i seg, så opptrer ikke vers og refreng helt på samme måte som i mainstream pop, og formen er heller ikke symmetrisk ordnet. Usymmetriske former er et vanlig trekk i folkemusikk, en sjanger og et musikalsk miljø som Mitchell er inspirert av og var knyttet til da hun startet som

¹⁶² Barthes 1985: 270

artist, likevel har hun funnet sin egen måte å gjøre det på også her, der formen virker å være en blanding av elementer fra flere stilarter.

Også melodiene hennes tar litt uvante veier. De er ofte kjennetegnet ved et stadig driv og en flyt, og med bevegelser som vanskelig lar seg plassere i noen klar musikalsk kategori. Som jeg var inne på i forbindelse med "California" så virker de å ha i seg "litt av hvert", mikset sammen til en egen "mitchellsk" form. I harmoni og tonalitet er hun også vanskelig å kategorisere, ved at hun sjelden følger konvensjonelle akkordprogresjoner og gjenkjennelige mønstre, og som jeg vil komme tilbake til nedenfor bruker hun ofte en åpen tonalitet.¹⁶³

Tolker man stilkonvensjoner og fastlagte mønstre i musikken på linje med språket som i psykoanalysen blir forbundet med det symbolske stadiet og Faren, kan man si at Mitchell ikke har underordnet seg den patriarkalske lov. Musikken hennes er i stor grad kjennetegnet ved åpenhet i uttrykket, og det kan være lett å assosiere den med hvordan geno-teksten, eller det før-språklige stadiet har blitt beskrevet. Videre kunne det være lett å se til franske feminister som kom opp med en egen kvinneskrift der de la vekt på dens *différance*; som ubundet av faste betydninger og i stadig prosess. Et problem som imidlertid igjen melder seg er hvorvidt man kan sette dette opp som et uttrykk for noe kvinnelig. De franske feministene har blitt kritisert for at de gjennom denne skriften antyder at det finnes en form for kvinnelighet som skal forstås som den fortrente siden av den binære opposisjonen, og at de slik reproducerer det samme systemet som de vil komme til livs.¹⁶⁴ Når det gjelder Mitchell så er det jo heller ikke slik at hun stiller seg totalt utenfor allerede eksisterende stiltrekk og sjangerkonvensjoner, men hun har latt seg inspirere av flere, for så å sette det sammen til sin egen stil.

Selv om det har blitt stilt spørsmål om kulturelle faktorer kan ha ført til et "kjønnet" språk, har jeg likevel vanskelig for å sette opp Mitchells musikk som noe typisk kvinnelig. Da måtte man i så fall anta eller bevise at musikken til andre kvinner i den samme musikalske og kulturelle konteksten innehar flere av de samme trekkene.¹⁶⁵ Her ligger også noe av det Leo

¹⁶³ I artikkelen "Harmonic palette in early Joni Mitchell" (2002) har Lloyd Whitesell sett nærmere på Mitchells utradisjonelle harmoniske stil, der han har delt tonespråket inn i forskjellige harmoniske kategorier. Han betegner "All I Want" som polymodal som vil si at den består av flere tonearter basert på ett tonalt senter, Whitesell 2002: 190

¹⁶⁴ Se Rowland 2002:116-119; Se Davidsen 1998: 21-23

¹⁶⁵ For en drøfting av hvorvidt kulturelle faktorer kan ha ført til et "kjønnet" språk i musikk, se Davidsen 1998: 22-23

Treitler kritiserer Susan McClary for når hun for eksempel setter opp asymmetriske rytmer som en kontrast til den dominante diskursen, der Treitler mener at McClary tar for gitt at dette er feminine trekk.¹⁶⁶

Som jeg tidligere har lagt vekt på er heller individualitet noe som peker seg ut ved Joni Mitchells musikk, og selv om jeg ikke vil sette opp Mitchell som representant for et ”kvinnespråk”, kan man likevel konkludere med at hun gjennom sin individuelle stil har beveget seg på tvers av sjangerkonvensjoner som i all hovedsak har vært dominert og definert av menn.

Gitar, tonalitet og harmonikk

Individualitet er også noe som kjennetegner Joni Mitchell som gitarist, der hun ikke minst har utmerket seg med sine mange åpne stemminger. Åpne stemminger har blitt brukt og eksperimentert med i mange stilarter, ikke minst i folkemusikk og blues, men i populærmusikkbransjen er det kanskje få som har gjort dette i så utstrakt grad som Joni Mitchell. Hun har etter hvert over 50 forskjellige stemminger, men der det høye antallet også skyldes at noen er like, bare stemt ned etter som stemmen har mørknet.¹⁶⁷

I begynnelsen av karrieren startet hun med å komponere i konvensjonelle åpne stemminger som åpen D (DAF#AD), åpen E (samme stemming, bare en tone opp), åpen G (DGDGHD), og var også inspirert av andre altererte stemminger som for eksempel D modal (DADGHD). Ved å stemme gitaren fra den ene stemmingen til den andre, fant hun andre harmonier og begynte så å komponere i stemminger som tidligere ikke hadde blitt utforsket.¹⁶⁸ Etter hvert kom hun også opp med mer ”moderne” akkorder som var fyldigere og mer komplekse, noe som har ført til at det har blitt dratt paralleller mellom henne og jazzsjangeren.¹⁶⁹ Mitchell forteller selv dette om hvordan hun utarbeider de ulike stemmingene:

¹⁶⁶ Se Treitler 1993: 37

¹⁶⁷ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

¹⁶⁸ Joel Bernstein (1997) i sangboka *Joni Mitchell. Hits*. Warner Bros. Publications. Bernstein er en mangeårig samarbeidspartner av Joni Mitchell som har transkribert og utgitt noen av gitarstemmingene hennes.

¹⁶⁹ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

You're twiddling and you find the tuning. Now the left hand has to learn where the chords are, because it's a whole new ballpark, right? So you're groping around, looking for where the chords are, using very simple shapes. Put it in a tuning and you've got four chords immediately-open, barre five, barre seven, and your higher octave, like half fingering on the 12th. Then you've got to find where your minors are and where the interesting colors are - that's the exiting part.¹⁷⁰

I den senere karrieren har Fred Walecki bygd en elektronisk gitar til Mitchell som kalles VG-8. Den inneholder alle stemmingene hun har utarbeidet, der strengene fysisk befinner seg i standard stemming, men der gitaren har en prosessor som elektronisk gir henne den altererte stemmingen hun vil ha.¹⁷¹

Det er imidlertid ikke bare gjennom stemmingene at Mitchell har utmerket seg som gitarist. Også i spillestil har hun en særpreget stil, der hun ofte får gitaren til å lyde som et helt orkester eller band i seg selv. Som skribenten Jeffrey Pepper Rodgers uttrykker det: "Her guitar doesn't really sound like a guitar: the treble strings become a cool-jazz horn section; the bass snaps out syncopations like a snare drum; the notes ring out in clusters that simply don't come out of a normal six-string".¹⁷²

Perkussive elementer har vært særlig gjeldende hos Mitchell helt siden albumet *Blue*, noe Mitchell forklarer gjennom sitt møte med instrumentet dulcimer, som hun bruker på fire av låtene på dette albumet. Dulcimer er et strengeinstrument som blir spilt med åpen stemming og er mye brukt i folkemusikk. Den ligner en langeleik i utseende, og har også litt av den sprø klangen som kjennetegner en langeleik. Mitchell oppdaget og kjøpte sin første dulcimer på Big Sur-festivalen i 1967. Nå er det ingen selvsagt kobling mellom dulcimer og perkussive lyder, men Mitchell forteller at det eneste instrumentet hun hadde spilt på tidligere som var plassert på bena var en bongotromme, og at hun slik behandlet dulcimer på lignende vis.¹⁷³

På albumet *Blue* er låten "This Flight Tonight" etter min mening den låten som i størst grad peker framover mot en spillestil som senere kjennetegner Mitchell, med fyldige akkorder og

¹⁷⁰ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

¹⁷¹ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

¹⁷² Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

¹⁷³ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

der det perkussive elementet virker å ha smittet over fra dulcimer til gitar. I teksten bruker Mitchell denne gang en flytur som kulisse for å fortelle om turbulens i et kjærlighetsforhold:

1. vers

Look out the left, the captain said
The lights down there, that's where we'll land.
I saw a falling star burn up
Above the Las Vegas sands.
It wasn't the one that you gave to me
That night down south between the trailer;
Not the early one
That you can wish upon
Not the northern one
That guides in the sailors.

(ref.) Oh, starbright, starbright,
You've got the lovin' that I like, all right.
Turn this crazy bird around
I shouldn't have got on this flight tonight

2. vers

You got the touch so gentle sweet
But you've got that look so critical
I can't talk to you baby
I get so weak
Sometimes I think love is just mythical
Up there's a heaven
Down there's a town
Blackness everywhere and little lights shine
Blackness, blackness dragging me down
Come on light the candle in this poor heart of mine

(ref.) Starbright, starbright
You've got the lovin' that I like, all right
Turn this crazy bird around
I shouldn't have got on this flight tonight

3. vers

I'm drinking sweet champagne
Got the headphones up high
Can't num you out
Can't drum you out of my mind
They're playing "Goodbye baby, baby goodbye",
Ooh, ooh, love is blind"
Up go the flaps, down go the wheels
I hope you got your heat turned on baby
I hope they finally fixed your automobile
I hope it's better when we meet again baby.

(ref.) Starbright, starbright
You got the lovin' that I like, all right
Turn this crazy bird around
I shouldn't have got on this flight tonight.

Flyturen, en reise i et kort tidsrom som indikerer rask bevegelse, illustrerer og bygger opp under den noe kaotiske og frustrerte stemningen, der Mitchell i teksten skifter mellom å berette hva som konkret skjer der og da under reisen, og tanker rundt kjærlighetsforholdet og han som er hjemme. Bevegelse er igjen et stikkord, men dette er det ikke bare teksten som frambringer, men i høyeste grad også gitarspillet.

I denne låten kan gitarstemmingen forklares slik: Ab(lav)-Ab-Eb-Ab-C-Eb, som er det samme forholdet som i en åpen G-stemming (G (lav)-G-D-G-H-D). Akkordene hun bruker kan i hovedsak analyseres som å bestå av forskjellige altererte Ass-akkorder, der ikke minst sus4 er mye brukt. I låten kommer et kjennetegn ved Mitchells spillestil godt fram ved at hun får gitaren til å høres ut som det er flere instrumenter som spiller på samme tid. Gitaren har flere stemmer, blant annet en basstemme, en slags mellomstemme, og en toppstemme. Bassen og mellomstemmen svinger tidvis mye sammen, men innimellom "ligger" bassen, mens de andre tar en annen vei og en annen rytme. Mellomstemmen har de største bevegelsene rytmisk, mens toppstemmen har en utfyllende rolle. Den blir også "lettere" spilt med tanke på kraft i slagene, og med den lyse klangen føles avstanden mellom de forskjellige strengene fra bunn

til topp ganske stor, og det gir en følelse av at det er to gitarer som akkompagnerer, utfyller og spiller mot hverandre. Glimtvis gir det meg også assosiasjoner til flamencogitar, med det stadige rytmiske energiske drivet.

Den åpne stemmingen og harmoniene som består av mange sus-akkorder skaper et åpent preg i musikken. Musikken "lander" ikke, og i sammenheng med teksten gir bevegelseslementet i gitaren en så livaktig opplevelse av reisen at man nesten fysisk får en følelse av å befinne seg på flyturen og ta del i de kaotiske tankene som utspiller seg, eller som at man bivåner en scene i et slags skuespill. Et eksempel på dette er også at hun i teksten ikke bare forteller om det som skjer under flyturen, men at hun "fysisk" legger inn det hun forteller om; som i frasen "Goodbye baby, baby goodbye. Ooh, ooh, love is blind". Hun legger her inn noen takter med rockeband som "viser" hva hun lytter til i hodetelefonene under reisen.

Som i mange andre låter av Mitchell er også formen i denne låten bygget opp på den måten at den siste delen av verset har et mer iørefallende tema som har funksjon som et slags refreng, og der hun går direkte over i dette temaet uten hvilepauser imellom. I likhet med mange andre av Mitchells låter kommer hun heller ikke i denne sammenheng fram til noen entydig løsning eller svar i verken musikk eller tekst. Musikken er derimot kjennetegnet ved en stadig rytmisk bevegelse over akkorder og harmonier som vil videre uten noe klart slutt punkt, som siste frase i tredje og siste vers også indikerer: "I hope it's better when we meet again baby".

Frihet i bevegelse

Joni Mitchells åpne stemninger og den drivende, ofte perkussive spillemåten er noe som bidrar til det åpne, bevegelige uttrykket i musikken hennes som er så umiskjennelig henne, men som på samme tid er så vanskelig å definere ut fra tradisjonelle stil- og sjangerkonvensjoner. Hun har en stor grad av frihet i sitt musikalske uttrykk, og den individuelle stilen var også noe som gjorde at hun på et tidspunkt ble anbefalt å finne seg jazzmusikere å spille med:

"There were no drummers or bass players that could play my music", she said. "I tried the same sections that Carole King and James Taylor were using. I couldn't get on the airwaves because there was no bass and drums on [my records], so I had incentive, but everything they added was arbitrary. They were imposing style on something without seeing what the something was that they were playing to. [...] I'd end up trying to tell them how to play, and

they'd say, 'Isn't it cute, she was telling me how to play my ax, and I've played with James Brown....' So it was difficult as a female to guide males into playing [what I wanted], and to make observations in regard to the music that they had not made. Finally a drummer said, 'Joni, you're going to have to play with jazz musicians.' So I started scouting the clubs, and I found the L. A. Express, but that was for my sixth album [Court and Spark]. It took me that long.”¹⁷⁴

Som det kommer fram, var det ikke enkelt å finne musikere som kunne spille musikken hennes slik hun ville. Joni Mitchells særegne komposisjonsstil gjør at det kan være vanskelig umiddelbart å fange mange av låtenes ”skjelett” fordi at hun trår utenom vanlige stilkonvensjoner. Formen inneholder ikke en symmetrisk oppbygning. Det ene verset kan skille seg fra det andre ved å ha en takt mer, eller ved at en halvtakt kommer på et annet sted enn forrige vers. Melodilinjene kan ta litt andre veier enn hva man er vant til. I en låt som ”All I Want” har ”kompet” en ”streit” og stødige rytme, men prøver man å følge Mitchells fraseringer, dynamiserer og trekker hun i rytmen hele veien. Betoningene hennes varierer og følger heller ikke her noen fastlagt form. Å spille enkelte låter av Mitchell i ”original” form, er som å gå inn i et nytt stilmessig landskap. Som sitatet viser bød dette på noen problemer, og som kvinne har hun også fått erfare at mannlige musikere ikke alltid har vært lydhøre for å bli rettleidet av ”det Andre kjønn”. ”Isn't it cute” - sitatet forteller vel litt om det.

Mitchell har imidlertid ikke latt seg stoppe av den type motgang, men har derimot tatt ansvar for sitt eget musikalske uttrykk. Hun gikk på leting etter musikere hun kunne musisere sammen med slik hun ville, og fant til slutt ”medsammensvorne” i jazz og nærliggende musikk. Sjangerens improvisatoriske elementer og en åpenhet til å gjøre ting på en ny eller annerledes måte har tydeligvis vært en god kobling med Mitchells individuelle stil.

Mitchell har også tatt full kontroll over sine produksjoner. Selv om hun har samarbeidet tett med andre i innspillingsprosessen, blant annet med Larry Klein som står oppført som medprodusent på noen album og som hun tidligere var gift med, er det likevel hun selv som har vært ansvarlig for valgene som har blitt tatt. Hun har heller ikke tatt hensyn til hva som er populært eller hva som kan tenkes å selge mest mulig:

¹⁷⁴ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

As Mitchell began to work with full band arrangements, she still maintained strict control over the parts. For Court and Spark, she said, “I sang all the countermelody to a scribe, who wrote it out. So anything that’s added is my composition. In a few exeptions I’ll cut a player loose, but then I’ll edit him, move him around, so even though he’s given me free lines I’m still collaging them into place [...] I’ve tried to remain true to my own compositional instincts by eliminating the producer, who laminates you to the popular sounds of your time. I’ve been in conflict with the popular sounds of my time, for the most part”.¹⁷⁵

Joni Mitchell har vært kompromissløs i sitt musikalske virke, og gjennom sin stadige utvikling og musikalske kapasitet gjennom en lang karriere har hun inspirert og blitt et forbilde for en hel generasjon musikere og lyttere. Som låtskriver, instrumentalist og produsent har hun vist og gitt kvinner andre rollemodeller enn vokalistrollen. Det at hun ikke bare har gått inn i roller som tradisjonelt sett har vært dominert av menn, men at hun i tillegg har markert seg så sterkt og vært en foregangsfigur og videreutvikler for eksempel som gitarist, har også bidratt til å bryte med holdninger om at menn skal være mer kreative enn kvinner, og hun har på denne måten spilt en viktig rolle for synet på kvinner i bransjen.

”Travelogue”

Joni Mitchell er en sterk musikalsk ”stemme”, og gjennom oppgaven har jeg vist noe av det som kjennetegner denne stemmen, og hvordan den på ulike måter gir mening. I sammenheng med Roland Barthes’ essay ”The Grain of the Voice” prøvde jeg å få tak i hva det er i sangen hennes som griper så sterkt. Musikk kan bevege en uten at man lytter til hva teksten sier, og uten kjennskap til musikalske koder eller et musikalsk språk, og i denne sammenheng la jeg vekt på at meningsaspektet lå i det umiddelbare, i en form for spontanitet, der Mitchell utviser en åpenhet i forhold til musikken og lar seg fange av øyeblikket selv om hun har et budskap hun vil formidle.

Mitchell blir av mange betegnet som en personlig og autentisk artist, og musikken hennes har ofte blitt forklart ved å knytte den til hennes eget liv. I ”Forfatterens død” påpeker Barthes at det å tillegge forfatterens mening i lesningen av en tekst er det samme som å stanse

¹⁷⁵ Rodgers: 1996 <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38>

”skrivningen” eller meningsprosessen. Gjennom ”Little Green” viste jeg at dette ikke nødvendigvis reduserer musikkens mening, men at det derimot kan åpne for en ny eller ekstra dimensjon.

Det finnes imidlertid også eksempler på at kunnskapen eller myten om forfatteren eller opphavet vokser seg så stor at selve verket kommer i bakgrunnen. Dette mener jeg Mitchell selv illustrerer og setter ord på i låten ”Turbulent Indigo” hvor hun gjennom van Gogh sier noe om både kunstsyn, kunstneren og mennesket bak. Låten kan sies både å bygge oppunder og sparke føttene bort under kunstnermyten, og den er godt eksempel på at musikk kan stå fram med flere meninger og ”stemmer” på en og samme tid, og at det kan være vanskelig å forklare hele musikkens mening gjennom å tillegge den en entydig ”sannhet” som man knytter til opphavet. Låten var i denne sammenheng heller ikke like lett å tilbakeføre til Mitchells person som mange av låtene på et album som for eksempel *Blue*, noe som har med både tekst og tonespråket i sin helhet å gjøre.

Jeg har belyst at autentisitet ikke er et statisk begrep, men heller noe som endrer seg både etter sjangertilhørighet og etter hvilke elementer man finner viktig i musikken. Jeg viste blant annet til Allan Moore som påpeker at autentisitet kan defineres som noe lytteren konstruerer inn i musikken, i motsetning til å betrakte dette som iboende i musikken selv. I forbindelse med dette var jeg inne på at det man antar er Mitchells person blir projisert inn gjennom stemmens kjennetegn, i dens ekspressivitet, og gjennom produksjonen.

Selv om Joni Mitchell ofte har gått på tvers av forventninger om sjangertilhørighet og hva som er populært, har hun også gjennom musikken vist at hun er et barn av sin tid. Gjennom låten ”Woodstock” uttrykker hun mange av de ideologiene som var sentrale i hippietiden, og i sammenheng med dette var jeg inne på hvordan musikk kan være med å reflektere, opprettholde og danne forestillinger om et bestemt sted eller en bestemt ideologi. Blant annet drøftet jeg at enkelte stiltrekk kunne tolkes som koder for rusopplevelser, og at de var meningsbærende i en slik betydning, i en kultur der disse kodene var kjent.

I låten ”California” viste jeg hvordan Mitchell maler bilder både fra reisen og fra et bestemt sted. Tross de mange ting som har skjedd på reisen, gode og vonde minner, har hovedpersonen funnet ut hvor hun hører hjemme. Her er budskapet likevel ikke like romantisk som i ”Woodstock”. På samme tid som Mitchell i hjemlengselens lys framstiller

California som et varmt og behagelig sted i forhold til Paris hvor hovedpersonen i teksten befinner seg, så avmystifiserer hun også hjemstedet og hjemlandet ved å rette en kritisk pekefinger til det, blant annet mot krigføringen, som ut fra tiden låten ble skrevet i, er nært å anta er Vietnamkrigen. Likevel gleder hun seg til å komme tilbake til det stedet som tross alt er hjem. Jeg var gjennom disse låtene inne på at musikk ikke bare er med på å reflektere eller opprettholde visse forestillinger knyttet til et bestemt sted, men at den er også er med på å skape dem. Der ”Woodstock” er ganske entydig i budskapet om festivalen og hippietidens idealer, og kan sies å bidra til å opprettholde en form for myte, er låten ”California” med på å ”avmystifisere” stedet ved å framstille flere sider av det.

I siste del av oppgaven så jeg på hvordan musikken til Mitchell kan tolkes i en kontekst om kjønn og feminisme. Jeg har drøftet hvordan man kan forstå musikalske elementer som koder for kjønn, og jeg har på ulike vis sett på hvordan teksten og tonespråket til Mitchell har utfordret og trådt ut av tradisjonelle konvensjoner.

Selv om hun ikke anser seg selv som feminist, har Mitchell likevel gjennom musikken uttrykt feministiske aspekter, som for eksempel dragning mellom frihet og avhengighet i ”All I Want”, barn født utenfor ekteskap i ”Little Green”, og ved å belyse hvordan kvinner har blitt straffet for å ha oppført seg på en ikke-akseptabel måte i forhold til i ”The Magdalene Laundries”.

Joni Mitchell har også selv uttrykt at hun har identifisert seg med andre kvinner som har gått veier som ikke mange har gått før. Et eksempel er i låten ”Amelia” fra *Hejira* der hun synger om flygeren Amelia Earhart som forsvant sporløst på en flytur. Mitchell skal ha karakterisert låten som en sang fra en solopilot til en annen, og som en refleksjon over hvilken pris det er å være kvinne og samtidig ha noe en må gjøre:¹⁷⁶

I was driving across the burning desert
When I spotted six jet planes
Leaving six white vapor trails across the bleak terrain
It was the hexagram of the heavens
It was the strings of my guitar
Amelia, it was just a false alarm

¹⁷⁶ Se O’Brien 2001:168

The drone of flying engines
Is a song so wild and blue
It scrambles time and seasons if it gets through to you
Then your life becomes a travelogue
Of picture post card charms
Amelia, it was just a false alarm

People will tell you where they've gone
They'll tell you where to go
But till you get there yourself you never really know
Where some have found their paradise
Others just come to harm
Amelia, it was just a false alarm

I wish that he was here tonight
It's so hard to obey
His sad request for me to kindly stay away
So this is how I hide the hurt
As the road leads cursed and charmed
Amelia, it was just a false alarm

A ghost of aviation
She was swallowed by the sky
Or by the sea, like me she had a dream to fly
Like Icarus ascending
On beautiful foolish arms
Amelia, it was just a false alarm

Maybe I've never really loved
I guess that is the truth
I've spent my whole life in clouds at icy altitudes
And looking down on everything
I crashed into his arms
Amelia, it was just a false alarm

I pulled into the Cactus Tree Motel

To shower off the dust
And I slept on the strange pillows of my wanderlust
I dreamed of 747's
Over geometric farms
Dreams Amelia, dreams and false alarms

I teksten beskrives “veien” som både “cursed and charmed”, men Mitchell beskriver også denne veien så sterk at det virker som om hun ikke har noe valg annet enn å følge den: “The drone of flying engines / Is a song so wild and blue / It scrambles time and seasons if it gets through to you.”

Igjen er reisen og bevegelsen sentrale elementer i musikken. Bevegelse er i det hele tatt et stikkord i mye av musikken til Mitchell, og det kan være en passende beskrivelse og oppsummering av hennes musikalske karriere som helhet. Alltid i utvikling og særdeles lydhør for forskjellige musikalske uttrykk har hun satt sammen sitt eget tonespråk og slik skapt sitt eget musikalske univers. Denne metaforen kan det også virke som om Mitchell selv synes er passende, siden hun valgte tittelen *Travelogue* (2002) til dobbeltalbumet som ble annonsert som hennes siste album, som en slags oppsummering og avslutning på denne musikalske reisen. Mitchell har imidlertid gitt ut flere album etter dette med tidligere innspilt materiale, så om reisen er avsluttet, virker det ennå ikke som om kofferten er ferdig utpakket.

Litteraturliste

Arder, Nanna-Kristin (2001): *Sangeleven i fokus*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Barthes, Roland (1985): "The grain of the voice". I: *The responsibility of forms: Critical essays on music, art and representation*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Barthes, Roland (1994): "Forfatterens Død". I: *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag.

Bjørkvold, Jon-Roar (1996): *Fra Akropolis til Hollywood. Filmmusikk i retorikkens lys*. Oslo: Freidig Forlag.

Blokhus, Yngve og Audun Molde (1996): *WOW!: Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Brackett, David (2000): *Interpreting popular music*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

Danielsen, Anne (1996): "My name is Prince" -en studie i *Diamonds and Pearls*. Hovedoppgave ved Avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Davidsen, Elisabet (1998): *En feminin triumf: Madonna og Björk i lys av feministisk kritikk av musikk*. Hovedoppgave ved Avdeling for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Frith, Simon (1998): *Performing rites: Evaluating popular Music*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Frith, Simon (1988): *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Cambridge-Oxford: Polity Press.

Hawkins, Stan (2002): *Settling the pop score: Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.

Heaney, Seamus (1996): "Sansen for plassen". I: *Sansen for plassen og andre essays*. Oslo: Solum Forlag.

Iversen, Irene (1993): "Feministisk litteraturteori". I: *Moderne litteraturteori. En innføring*. Atle Kittang et.al. Oslo: Universitetsforlaget.

Kristeva, Julia (1986): "Revolution in poetic language". I: *The Kristeva reader*. Toril Moi (red.). Oxford: Blackwell Publishing.

McClary, Susan (1991): *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minnesota-London: University of Minnesota Press.

Middleton, Richard (1990): *Studying popular music*. Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press.

Moi, Toril (1986): "Introduction" i: *The Kristeva reader*. Toril Moi (red.). Oxford: Blackwell Publishing.

O'Brien, Karen (2001): *Shadows and light: Joni Mitchell. The definitive biography*. London: Virgin Books.

Rowland, Susan (2002): *Jung: A feminist revision*. Cambridge-Oxford-Malden: Polity Press i tilknytning til Blackwell Publishers.

Selden, Raman og Peter Widdowson (1993): *A readers guide to contemporary literary theory. (Third edition)*. New York-London-Toronto-Sidney-Tokyo-Singapore: Harvester Wheatsheaf.

Skei, Hans H. (1993): "Subjekt og skrift". I: *Moderne Litteraturteori: En innføring*. Atle Kittang et.al. Oslo: Universitetsforlaget.

Skårberg, Odd (1997): *40 år med rock og pop: Stilistisk utvikling og estetiske trekk*. Oslo: Unipub.

Small, Christopher (1998): *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover-London: Wesleyan University Press – University Press of New England.

Solie, Ruth A. (1993): "Introduction: On 'Difference'". I: *Musicology and difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Ruth A. Solie (red.). Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

Stokes, Martin (1994): "Introduction: Ethnicity, identity and music". I: *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Martin Stokes (red.). Oxford-Providence, USA: Berg.

Treitler, Leo (1993): "Gender and other dualities of music history". I: *Musicology and difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Ruth A. Solie (red.). Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

Walser, Robert (1993): *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover-London: Wesleyan University Press.

Whiteley, Sheila (2000a): "Progressive rock and psychedelic coding in the work of Jimi Hendrix". I: *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music*. Richard Middleton (red.). Oxford - New York: Oxford University Press.

Whiteley, Sheila (2000b): *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity*. London-New York: Routledge.

Aviser, tidsskrifter og lignende

Andersen, Svein (2004): "En kvinne for all sin tid". I: *Aftenposten*, aften, 21.09. 2004, s.26.

Bernstein, Joel (1997): "Joni Mitchell and the guitar". I: *Joni Mitchell. Hits*: Warner Bros. Publications.

Danielsen, Anne (2003): "Når Mitchell synger Mitchell". I: *Morgenbladet*, 28.11-04.12. 2003, s.43.

Lapidus, Joellen og Ruth Barrett (1997): "Joni Mitchell and the dulcimer". I: *Joni Mitchell. Hits*. Warner Bros. Publications.

Moore, Allan (2002): "Authenticity as authentication". I: *Popular Music*, vol.21/2. Cambridge University Press.

Whitesell, Lloyd (2002): "Harmonic palette in early Joni Mitchell". I: *Popular Music*, vol. 21/2. Cambridge University Press.

Nettsteder

Aikins, Mary (2005): "Heart of a prairie girl". *Reader's Digest*, juli 2005. URL: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1317> [lesedato: 23.04.06]

Jonimitchell.com: Offisielle hjemmesider. Glossary
<http://www.jonimitchell.com/glossary/entry.cfm?id=40> [lesedato: 23.04.06]

Reginato, James (2002): "The diva's last stand". I: *W Magazine*, desember 2002. URL: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=1025> [lesedato: 23.04.06]

Rodgers, Jeffrey Pepper (1996): "My secret place" I: *Acoustic guitar* aug 1995.
URL: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=38> [lesedato: 23.04.06]

White, Timothy (1994): "Joni Mitchell's many shades of indigo". I: *Billboard*, 27 august, 1994. URL: <http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=48> [lesedato: 23.04.06]

Wild, David (2002): "Joni Mitchell" I: *Rolling Stone magazine*
<http://www.jonimitchell.com/library/view.cfm?id=935> [lesedato: 23.04.06]

Oppslagsverk

Aschehougs kunsthistorie: "Gogh". Bind 4: Kunstleksikon. Oslo, 1996.

Lingua: Engelsk – norsk norsk – engelsk. Ordbok for videregående skole. Universitetsforlaget
Oslo: 1996

Hjulstad og Sødal 2003: Bokmålsordliste. Det norske samlaget Oslo: 2003

Lytteeksempler på vedlagt cd

Spor 1: "Blue" (*Blue*, Reprise, 1971)

Spor 2: "Little Green" (*Blue*, Reprise 1971)

Spor 3: "Turbulent Indigo" (*Turbulent Indigo*, Reprise 1994)

Spor 4: "Both Sides Now" (*Both Sides Now*, Reprise 2000)

Spor 5: "Both Sides Now" (*Clouds*, Reprise 1969)

Spor 6: "Woodstock" (*Ladies of the Canyon*, Reprise 1970)

Spor 7: "California" (*Blue*, Reprise, 1971)

Spor 8: "All I Want" (*Blue*, Reprise, 1971)

Spor 9: "This Flight Tonight" (*Blue*, Reprise, 1971)